1.912

Spohrs Kammermusik

für Streichinstrumente

Ein Beitrag zur Geschichte des Streichquartetts
im XIX. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde einer Hohen Philosophischen Fakultät
I. Sektion der Kgl. Bayer. Ludwigs-Maximilians-Universität zu München,

vorgelegt am 24. Oktober 1912 von

Hans Glenewinkel aus Osternburg

Genehmigt auf Antrag
des Herrn Professors Dr. Sandberger

Meinen Eltern

Bei der Abfassung dieser Studie konnte ich mich der wertvollen Anregungen und Ratschläge meines verehrten Lehrers, des Herrn Prof. Dr. Sandberger, erfreuen. Auch die Herren Prof. Dr. Kroyer und Dr. E. Schmitz in München, sowie die Herren Vorstände der großen Musikbibliotheken: Dr. Kopfermann-Berlin, Dr. Schultz-München, Dr. Scherber-Wien, Prof. Schwartz-Leipzig, Reicheri-Dresden ließen mir freundliche Förderung zu teil werden. Ihnen allen gebührt daher an dieser Stelle warmer Dank. Endlich ist es mir noch eine besonders angenehme Pflicht, dem derzeitigen Besitzer des Spohr-Nachlasses, Herrn Dr. Wittich in Cassel, für die liebenswürdige Art, in der er mir dessen Benutzung ermöglichte, von Herzen zu danken.

Inhaltsübersicht

1. Einleitendes

1. Quellen . . . . Seite 9
2. Wesen und Geschichte des Streichquartetts . . . . . „ 12

2. Spezial-Analyse

1. Die Quartette . . . . „ 21
2. Die Doppelquartette . . . . „ 88
3. Die Quintette . . . . „ 99
4. Das Sextett . . . . „ 114

3. Synthese

1. Entwicklungsgeschichtliche Zusammenfassung nach Gruppen . . . „ 117
2. Musikalische Grundelemente . . . . . . „ 127
3. Kritische Gesamteinstellung . . . . „ 139

Unter den Tonmeistern des neunzehnten Jahrhunderts, welche von der Mitwelt als Größen ihrer Kunst gefeiert wurden, ist heute keiner so verschollen wie Louis Spohr. Die anderen Meister der sich an die Klassiker bewußt anlehnenden Romantik, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, sie alle wirken heute noch in stärkerem oder schwächeren Maße fort; Spohr, der, erst ein Dreißigjähriger, in Wien von den Zeitgenossen als ein Beethoven ebenbürtiger Stern erster Ordnung betrachtet wurde, ist heute bis auf einige Violinkonzerte und vielleicht noch die „Jessonda" so gut wie vergessen. Diese Erscheinung ist um so merkwürdiger, als er seinen Ruhm keineswegs, wie andere vielgefeierte Helden des Tages, durch willfähriges Nachgeben gegenüber dem Modegeschmack seiner Zeit erworben hatte, vielmehr stets die Ideale einer hohen, reinen Kunstauffassung vertrat. Schon wenige Jahre nach seinem Tode bedurfte es, nach Hanslicks Zeugnis [1]), einiger Anstrengung, um die Werke des Meisters vor dem Schicksale gänzlichen Vergessens zu retten, obwohl es kaum zwei Dezennien her war, daß die Kritik vor einem allzu eifrigen Spohr-Kultus warnen mußte.

Das geringe praktische Interesse, das die Musikwelt von der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts ab der Erscheinung Spohrs entgegengebracht hat, spiegelt sich in der qualitativ wie quantitativ schwach vertretenen Litteratur wieder. Eine erschöpfende Biographie, welche auf einer gründlichen Kenntnis seines Lebens und vor allem seiner sämtlichen Werke aufgebaut ist, fehlt noch, ebenso auch eine umfassende, streng objektive Studie über seinen musikalischen Charakter. Bis zum Erscheinen einer grundlegenden Biographie, welche wohl nicht mehr lange auf sich warten lassen wird, bleibt für die Spohrforschung unserer Tage die wertvolle Selbstbiographie des Meisters die hauptsächlichste Quelle. Der weitaus größere Teil dieses Buches — die Zeit bis zur Uebersiedelung nach Cassel behandelnd — wurde in den Jahren 1847—52 von ihm niedergeschrieben; nach fünfjähriger Pause, im April 1858, setzte er die Schilderung seiner Lebensereignisse fort, jedoch nur bis zum Jahre 1838. Die Weiterführung übernahmen seine Verwandten, vor allem sein Schwiegersohn, Professor Wolff-Cassel, der dazu hauptsächlich Briefe und Tagebücher von Spohrs zweiter Gattin benützte. Die in einem sympathischen, treuherzig-naiven Stil geschriebene Biographie ist auch wegen ihrer zahlreichen interessanten Notizen zur Kultur- und Musikgeschichte der Zeit recht lesenswert, doch, wie H. Riemann und andere nachgewiesen haben, nicht immer als objektiv genaue Quelle zu betrachten, da mancherlei Erinnerungsfehler unterlaufen sind und Spohr die Lücken seines Gedächtnisses vielfach mit Zeitungsberichten, namentlich aus der Leipziger „Allgem. Musikal. Ztg." ausgefüllt hat.

Verzeichnis der sonstigen Spohr-Litteratur:

H. M. Schletterer, „L. S.", in Waldersees Sammlung musikalischer Vorträge, 1881. Eine eingehende, warmherzige Apologie Spohrs, welche feinsinnig und beredt die Vorzüge des Meisters schildert, aber in dem Eifer, die Schwächen seiner Kunst, namentlich Gleichförmigkeit und enge Begrenzung des Ausdrucksgebietes zu verdecken, unleugbar übers Ziel hinausschießt.

J. W. v. Wasielewski, in der „Deutschen Musikzeitung", Jahrgang I, Nr. 3 und 4 (1860). (Derselbe Aufsatz ist auch in der „Süddeutschen Musikzeitung", IX, Nr. 4 und 5 abgedruckt). Ein Nachruf auf Spohr, der die bis heute allgemein geltenden Anschauungen zum ersten Male ausführlich begründet und zusammenfaßt. Der Autor verfällt dabei in den entgegengesetzten Fehler wie Schletterer und malt vielfach zu schwarz.

Gumprecht, ein Aufsatz in der „Nationalzeitung", 1859, Nr. 509.

H. Giehne, Zur Erinnerung an L. S. Ein kunstgeschichtlicher Vortrag über dessen Leben und Wirken, gehalten im Cäcilienverein zu Karlsruhe. Karlsruhe 1860.

M. Hauptmann, Briefe an L. S. und andere. Berlin 1876.

La Mara, „Aus S's Leben" in „Klassisches und Romantisches in der Tonkunst", 1892.

---

[1]) „Aus dem Konzertsaal", S. 423.

Ziemlich wertlos sind einige kurze biographische Abrisse:

W. Neumann (Pseudonym für Bussenius) [1]), L. S. Eine Biographie. Cassel 1854. (Aus der Sammlung: Komponisten neuerer Zeit.)

A. Malibran, L. Sp. Frankfurt a. M. 1860. Das Schriftchen enthält neben vielen unrichtigen Angaben ein vollständiges Verzeichnis der Schüler Spohrs, zu denen auch der Autor, nebst Hauptmann, Schletterer, Giehne und Neumann, gehört.

L. Nohl, L. Sp. Reclam.

50. und 51. Neujahrsstück der allgem. Musikgesellschaft in Zürich, 1862/63. (Ein Abklatsch der Selbstbiographie.)

A. Ehrlich, Berühmte Geiger, Leipzig 1893.

Spohr's Jubelfest im Januar 1847, Cassel.

L. Jatho, Grabrede, gehalten bei der feierlichen Beisetzung des etc. Dr. L. Sp. Cassel.

Die letztgenannten beiden Werkchen sind Gelegenheitsschriften. In jüngster Zeit sind, in verschiedenen Zeitschriften verstreut, mehrere Aufsätze erschienen, welche einzelne Fragen, wie das Verhältnis Spohrs zu Rochlitz, R. Wagner u. a. behandeln, von Ernst Rychnowski, Dr. Eugen Schmitz, Erich Kloß u. a.

Endlich enthalten einige Sammelwerke eine ausführlichere Würdigung Spohrs, so Groves, „Dictionary of music“ und Ferd. Hand's „Aesthetik der Tonkunst“ (Leipzig 1857).

Zum besseren Ueberblick der chronologischen Verhältnisse seien die wichtigen Daten seines Lebenslaufs vorausgeschickt. Das lange Leben Spohrs gliedert sich am natürlichsten in drei Perioden, als deren Marksteine die Jahre 1812/13 und 1822 gelten können. In Braunschweig am 5. April 1784 geboren, verlebte er den größten Teil seiner Jugend in Seesen und kehrte als Vierzehnjähriger zur Vollendung seiner Studien in die Vaterstadt zurück, wo er im Violinspiel von Kunisch und Maucourt, im Contrapunct von dem Organisten Hartung unterrichtet wurde. 1799 trat er bereits in die Braunschweiger Hofkapelle ein. Sein nächster Lehrer war der berühmte Geiger Franz Eck aus München, welcher ihm die Tradition der Mannheimer Violinschule übermittelte. Mit ihm unternahm er 1802/03 eine große Kunstreise nach Hamburg und weiter durch die Ostseeländer nach St. Petersburg. Später lernte er den großen französischen Geiger P. Rode kennen, und machte sich dessen Stil, der an der Schule Viottis gereift war, völlig zu eigen. Aus der Verschmelzung der deutschen und der italienisch-französischen Schule des Geigenspiels erwuchs dann später unter der Einwirkung seiner individuellen Begabung der eigentümliche Violinstil Spohrs. Der nächste Wendepunkt in seinem Leben ist die Berufung auf den Konzertmeisterposten in Gotha, den er am 1. Okt. 1805 antrat. Die fast alljährlich unternommenen Kunstreisen verschafften ihm eine schnell wachsende Berühmtheit; auch als Komponist, speziell von Violinkonzerten, begann er Aufsehen zu erregen.

Ein längerer Aufenthalt in Wien führte im Sommer 1813 zur Uebernahme der Stellung als Kapellmeister am Theater an der Wien. Damit beginnt die zweite Periode im Leben unseres Meisters. Aeußerlich ist sie durch eine rastlose Unruhe gekennzeichnet, die ihn von Ort zu Ort treibt; innerlich streift sie die Abhängigkeit von seinen Vorbildern ab und bringt seine Eigenart zur vollen Reife. Schon im März 1815 verließ er wieder Wien und verbrachte den Sommer auf dem schlesischen Schlosse Carolath, das ihm ein eifriger Verehrer seiner Kunst als Tusculum angeboten hatte. Mit Beginn des Herbstes trat er eine neue ausgedehnte Kunstreise, hauptsächlich nach Thüringen und Süddeutschland, an Nachdem er den Sommer des Jahres 1816 in dem idyllischen schweizerischen Dorfe Thierachern bei Thun verlebt hatte, verwirklichte er den lange gehegten Wunsch einer Reise nach Italien und kehrte erst im Mai des folgenden Jahres nach Deutschland zurück. Gegen Ende 1817 ließ er sich in Frankfurt a. M. als Kapellmeister des dortigen Theaters nieder, hier hielt er es aber nur zwei Jahre aus und begab sich von neuem auf ausgedehnte Kunstreisen nach Frankreich und England. In Dresden, wo er im Herbst 1821 aus familiären Gründen seinen Wohnsitz aufgeschlagen hatte, erhielt er durch die Vermittlung C. M. v. Webers die Stelle als Hofkapellmeister in Cassel, und trat sie am Neujahrstage 1822 an.

Dieses Jahr bedeutet den Scheitelpunkt in seinem Leben, in dessen Mitte es auch zahlenmäßig gerechnet liegt. Er gab das Wanderleben auf, und verbrachte in reicher Tätigkeit die ganze zweite Hälfte seines Lebens in Cassel. Bis zum Jahre 1856 blieb er rüstig und frisch, dann machten sich allmählich Altersbeschwerden fühlbar und verursachten seine Pensionierung (14. Nov. 1857). Er starb am 22. Okt. 1859.

Spohr hat als Komponist eine erstaunlich fruchtbare und vielseitige Tätigkeit entfaltet. Die Zahl seiner Werke beläuft sich auf mindestens 270 und umfaßt alle Gattungen der Musik. Ein eigenhändiges Kompositionsverzeichnis, welches er in seiner Biographie erwähnt, hat sich unter seinem Nachlaß erhalten, es ist ein gut gebundenes, mittelstarkes Buch mit noch vielen leeren Blättern. Mit der ihm eigenen Sorgfalt sind dort die laufende Nummer der Komposition, Titel, Entstehungszeit und Verleger, sowie die Themen in säuberlich abgeteilten Rubriken eingetragen. Spohrs

---

[1]) Briefwechsel Wagner-Liszt, Leipzig 1910, II, 89.

Angabe [1]), er habe den Katalog bald nach seiner Ankunft in Gotha begonnen, muß indeß bei genauerer Prüfung Zweifeln begegnen, es sei denn, daß das in Gotha angelegte Verzeichnis mit dem erhaltenen nicht identisch ist. Die vor der Uebersiedelung nach Cassel komponierten Werke sind nämlich graphisch in gleichmäßiger Manier, sowie ohne Bezeichnung des Monats notiert; die späteren zeigen eine Menge kleiner Abweichungen in Schrift und Tinte, und fügen die Monatsangabe hinzu. Für die sichere Chronologie der vor 1822 entstandenen Werke ist dieser Umstand vielleicht nicht ohne Einfluß.

Gedruckte Verzeichnisse veröffentlichten seine Schüler J. Jantzen (Cassel, Luckhardt, unvollkommen), und H. M. Schletterer (Leipzig 1881). Der letztere Katalog ist vollständiger und sorgfältiger, mit Benutzung des Originalkatalogs hergestellt. Er hat aber den Mangel, daß er die Entstehungszeit von serienweise erschienenen Werken, wie z. B. den Quartetten, verdunkelt, indem er sie unter einer Opuszahl zusammenstellt. Sie erhalten dadurch eine andere laufende Nummer, als sie ihnen im eigenhändigen Verzeichnis zugewiesen ist — letzteres weist bis zum Jahre 1856 incl. 260 Nummern auf, Schletterer nur 217 —, sodaß es nicht ersichtlich ist, ob zwischen die Niederschriften von Nummern desselben Opus nicht zeitlich eine andere Komposition fällt. Von den Jahreszahlen, die als Ueberschriften die Massen gruppieren, fehlen zwei (1826 und 1841) ganz. Eine besondere Bemerkung erheischt das Verzeichnis des letzten Jahres, 1857. Spohrs eigenhändiger Katalog schließt mit der letzten Komposition des Jahres 1856 ab, den 6 Gesängen op. 154; Schletterer notiert dazu für 1857: 1) das Lied „Die verschwiegene Nachtigall", 2) das Lied „Herz, mein Herz, was soll das geben", 3) das Requiem. Nach den Aufzeichnungen von Spohrs Hinterbliebenen in der Autobiographie, welche Schletterer offensichtlich ignoriert hat, ist das Verzeichnis folgendermaßen abzuschließen: Herbst 1856: „34tes" Quartett. — 1857: 10. Symphonie; kurze Zeit danach (im Herbst) ein abermaliges „34tes Quartett"; ebenfalls im Herbst das Lied „Die verschwiegene Nachtigall"; gegen Ende des Jahres begann Spohr das Requiem, das er im März 1858 als unvollendet beiseite legte; endlich als letzte Komposition im Oktober 1858 das Lied „Herz, mein Herz". (Einige kleinere Irrtümer und Druckfehler des Schletterer'schen Katalogs — soweit sie Quartette oder Quintette betreffen — sind bei der Einzelbesprechung der Werke angegeben.)

Das eigenhändige Verzeichnis Spohrs ist natürlich eine glaubwürdige Quelle. Die Angaben des Monats (ein bestimmter Tag ist nie fixiert) beziehen sich wahrscheinlich auf die Vollendung des Werks. Indessen hot Spohr, was ja auch von Mozarts eigenem Katalog gilt, seine Eintragungen offenbar nicht immer mit absoluter Regelmäßigkeit gemacht. Die Autographe der Quartette op. 68 und op. 93 nennen z. B. in ihrer Schlußdatierung teils einen früheren, teils einen späteren Monat, als ihn der Katalog angiebt. In solchen Differenzfällen darf man dem Autograph größere Glaubhaftigkeit beimessen.

Eine nicht unbeträchtliche Anzahl der Spohrschen Kompositionen ist Manuskript geblieben, wieder andere wurden nur in Stimmen gedruckt, sodaß es bei dem Mangel an lebendigen Aufführungen unmöglich ist, sie kennen zu lernen und sich ein begründetes Urteil darüber zu verschaffen. Hierzu gehören in erster Linie die Kammermusikwerke für Streichinstrumente, welche zwar sämtlich (bis auf die nachgelassenen Quartette) gedruckt wurden, aber nicht in Partitur. Eine Ausnahme machen nur die Doppelquartette, deren Partituren der verdienstliche Payne'sche Verlag (Ernst Eulenburg) 1888 herausgab. Die große Anzahl der Werke dieser Gattung — 36 Quartette (incl. der zwei posthumen), 4 Doppelquartette, 7 Quintette, 1 Sextett — beweist allein schon die Wichtigkeit, welche ihnen bei der Beurteilung des Spohrschen Gesamtschaffens zukommt. Die schon gegen das Ende der Lebenszeit des Meisters spärlich gewordenen öffentlichen Produktionen dieser Werke sind seitdem immer seltener geworden. Mag auch das eine oder das andere Werk einem immer kleiner werdenden Kreise von Quartettfreunden noch bekannt sein, eine auch nur annähernd vollständige Kenntnis der Gattung war infolge des erwähnten Mangels an Partiturausgaben auch dem ernsten Forscher verwehrt.

Um diese empfindliche Lücke zu schließen, habe ich die in Betracht kommenden Kammermusikwerke spartiert; die Resultate der so ermöglichten Untersuchung sind in den folgenden Blättern niedergelegt. Als Unterlage dienten die cus den gedruckten oder geschriebenen Stimmbüchern hergestellten Partituren, die Autographe, soweit sie zugänglich sind, sowie Skizzenblätter, welche sich, wie auch das eigenhändige Verzeichnis in Spohrs Nachlaß vorfanden. Der Verwahrer des Nachlasses, Herr Dr. med. Heinrich Wittich in Cassel [2]), gestattete mir in liberaler Weise die Benutzung dieser Schriftstücke; besonders dankenswert ist es, daß er mir die Kenntnisnahme der von Spohr nicht zur Veröffentlichung bestimmten posthumen Quartette ermöglichte, welche ich unter den Papieren in kopierten Stimmen vorgefunden habe.

Die Autographe konnten nur in sehr beschränktem Umfange eingesehen werden, denn die größte Anzahl von ihnen ist vor der Hand unauffindbar. Nach einer Mitteilung des Herrn Privatdozenten Dr. E. Schmitz-Starnberg,

---

[1]) I, 130. Alle Citate ohne Angabe des Verfassers oder Titels beziehen sich auf die Selbstbiographie.

[2]) Nach dem Tode des Meisters blieb der schriftliche Nachlaß — abgesehen von vielen Partituren, welche versteigert wurden — stets in einer Hand, während die sonstigen Reliquien auseinandergingen. Herr Dr. Wittich ist ein Enkel von Spohrs Tochter Ida, welche sich mit dem Professor Wolff in Cassel vermählt hatte. Der Nachlaß enthält u. a. auch mehrere Originalpartituren, deren Verbleib bisher unsicher war, sowie viele handschriftliche Dokumente. — Leider ist der Nachlaß im Sommer 1912 auf Antrag eines Erben geteilt worden, und dabei nach vier Seiten auseinandergegangen. Die Stimmen zu den posthumen Quartetten befinden sich seitdem im Besitz von Frau Rosa Mühlbrecht in München.

eines Urenkels von Spohr, wurden die Handschriften nach dem Tode des Meisters versteigert und gelangten fast sämtlich in englischen Privatbesitz, was sich aus der hohen Verehrung erklärt, welche Spohr, gleich Händel, in England genoß. Auf deutschen Bibliotheken befinden sich nur vier Quartette, und zwar in der Kgl. Bibliothek zu Berlin die op. 68, 93, 141, in Wien das Quartett op. 30, während die Dresdener Bibliothek das Doppelquartett op. 136 verwahrt. Die Berliner Bibliothek besitzt außerdem noch die beiden Quintette op. 33 Nr. 1 und 2, sowie das Sextett. Der Aufenthalt aller übrigen Originalpartituren ließ sich nicht ermitteln.

Die Handschrift der Autographe ist klar und sorgfältig, Korrekturen oder Rasuren sind auf ein Minimum beschränkt. Ein eigenes Titelblatt haben sie nicht, wohl aber in der Regel über dem ersten System eine Ueberschrift mit Signierung, sowie am Schluß eine Angabe von Ort und Datum der Komposition Die charakteristische Schreibweise von Noten und Wörtern bleibt sich in den älteren und neueren Manuskripten nahezu gleich. Ein besonderes Kennzeichen aller Spohrschen Autographe ist ein langer, spiralförmiger, spitz zulaufender Schnörkel, welcher beim Ende eines Werkes an die Schlußstriche jeder Zeile angefügt ist

Die erhaltenen Skizzenblätter (etwa 350 an der Zahl) verteilen sich auf Instrumental- und Vokalwerke aller Art, auf die Kammermusik entfällt etwa ein Viertel. Sie erstrecken sich jedoch nur auf den Zeitraum seit den dreißiger Jahren; die frühesten Skizzen für die hier interessierende Musikgattung beziehen sich auf das Quintett op. 91, aus dem Jahre 1834. Die Skizzen sind fast durchweg ohne nähere Bezeichnung, sodaß ihre Registrierung sehr erschwert ist. Außerdem sind sie nur bruchstückweise und vielfach verstümmelt konserviert, von einzelnen Sätzen existieren sogar nur Fragmente. Es ist die Frage, ob Spohr auf ihre Erhaltung selbst wenig Wert legte, oder ob nach seinem Tode achtlos damit verfahren worden ist. [1])

Die Notierung begnügt sich meistens mit der ersten Violinstimme und dem Baß, oft fehlt auch der letztere. Die Skizzen zeigen verhältnismäßig wenige Korrekturen, nur selten hat Spohr an einer Einleitung oder Fortführung mehrfach herumprobiert. Wo solche Korrekturen vorkommen, Takte ausgestrichen oder eingeschoben sind, läßt sich aus der Art der Verbesserung deutlich erkennen, daß diese Blätter die erste Niederschrift seiner Gedanken enthalten. Während die Entwürfe Beethovens in immer erneuten Abänderungen ein gewaltiges Ringen mit dem Stoff, eine emsige Durchfeilung und Verfeinerung oder Veredelung der ursprünglichen Inspiration offenbaren, erkennt man aus den Spohrschen Skizzen den leichten, mühelosen Fluß der Erfindung, zugleich aber eine aus geringerer Selbstkritik entspringende Naivetät des Schaffens. Lehrreiche Einblicke in seine Arbeitsweise gewährt auch ein Vergleich der Skizzen mit der endgültigen Fassung, welche im Ganzen eine ziemlich unveränderte vierstimmige Ausführung des Entwurfs ist. Nur in wenigen Fällen sind Abweichungen von Bedeutung zu konstatieren; sie sind bei den einzelnen Werken aufgeführt. Skizzen zu unvollendet gebliebenen Kammermusikwerken fanden sich nicht, und bei der Durchsicht der Entwürfe zu anderen Arbeiten wird sich vermutlich in der gleichen Weise der Ausspruch Moritz Hauptmanns über die methodische, regelmäßige Kompositionsweise des Meisters bestätigen: „Wenn er sich etwas vornimmt, setzt er sich auch gleich daran und macht's fertig, an ein langes Herumdenken, Liegenlassen, Wiederaufnehmen ist bei ihm niemals zu denken gewesen. Fragmente, unvollendete Skizzen werden sich nach seinem Tode wenig finden, es ist alles fertig geworden." [2])

Vor dem Eintritt in die Spezial-Analyse erscheint eine allgemeinere Orientierung über Wesen und Geschichte des Streichquartetts, als des Ausgangspunktes und zu Grunde liegenden Modells der ganzen Gattung, geboten. Eine erschöpfende Geschichte des Quartetts ist noch nicht geschrieben worden [3]), die innere Entwickelung, welche diese Kunstform von ihrem Embryonalstadium bis zu Haydn, von da über Mozart zu Beethoven, und in steilem Absturz von diesem zuletzt erklommenen Riesengipfel zu den Romantikern und der Moderne führt, harrt noch ihres Bearbeiters. Für die ältere Epoche verdanken wir wertvolle Aufschlüsse der Schrift von A. Sandberger „Zur Geschichte des Haydn'schen Streichquartetts" (München 1900); an gediegener Literatur ist ferner zu nennen: J. W. v. Wasielewski, „Die Violine und ihre Meister" (5. Aufl., Leipzig 1910); L. Torchi, „La musica instrumentale in Italia etc." (1901); A. Schering, „Geschichte des Instrumentalkonzerts bis A. Vivaldi" (1903). Für die neuere Zeit: L. Picquot, „Notices sur la vie et les ouvrages de Luigi Boccherini" (Paris 1851); Th. Helm, „Beethoven's Streichquartette" (2. Aufl. 1910). [4])

---

[1]) Für die zweite Vermutung spricht ein tragikomischer Fund: beim Durchblättern der Skizzen fiel mir ein merkwürdiges Notenblatt in Form eines großen Lappens auf, welches aus mehreren beschriebenen Blättern zusammengeschnitten und -genäht war. Es waren Skizzen zu dem Larghetto des 4. Doppel-Quartetts. Bei genauerer Prüfung entdeckte ich ein mit Blei (offenbar von weiblicher Hand) geschriebenes Wort, das des Rätsels Lösung brachte: „Ermel-Muster." (!) — Bei dem pietätvollen Sinn des jetzigen Verwahrers sind die Skizzen vor derartigen vandalischen Streichen geschützt.

[2]) Briefe von Moritz Hauptmann an Franz Hauser, II, 38.

[3]) Eine „Geschichte der Kammermusik" aus der Feder H. Riemanns befindet sich in Vorbereitung.

[4]) Die übrige Literatur ist mehr oder weniger mangelhaft oder wertlos. Hierher gehören: L. Nohl, „Die geschichtl. Entwickelung der Kammermusik", 1885; Emil Krause, „Die Entwickelung der Kammermusik," 1904; Eugène Sauzay, „Haydn, Mozart, Beethoven", Paris 1861; S. Bagge, „Die geschichtl. Entwicklung der Sonate" (Waldersee 1880; Klauwell, „Die Geschichte der Sonate von ihren Anfängen bis zur Gegenwart" (Köln 1899) etc. etc. — Ueber die Quartettgenossenschaften informiert ein Schriftchen von A. Ehrlich: „Das Streichquartett in Wort und Bild" (Leipzig 1898).

Das Streichquartett ist diejenige musikalische Form, in der wir am klarsten und logischsten denken, oder nach einem Worte Ulibischeffs [1]) der auf seinen einfachsten Ausdruck zurückgeführte Gedanke des Komponisten. Seine stilistische Haupteigentümlichkeit besteht darin, daß die vier Instrumente in der Verarbeitung des thematischen Stoffes völlig gleichmäßig berücksichtigt werden. Keines darf sich vordrängen, sondern es soll in ständigem Wechsel bald dieses, bald jenes zu Worte kommen und dann wieder bescheiden hinter einem anderen zurücktreten, aber dabei doch in der Stimmführung selbständig bleiben Am schwersten fällt es dem Komponisten naturgemäß, die Oberstimme, als die beherrschende Chorführerin in der neueren Musik, nicht zu einseitig zu begünstigen. Die alten Cassationen, ja selbst noch die ersten Quartette Haydns haben das Prinzip der Gleichberechtigung der vier Stimmen noch nicht, in ihnen dominiert noch größtenteils die erste Violine. Mit der zunehmenden Virtuosität und unter dem Einfluß des verwandten Konzerts führt die gesteigerte Betonung des solistischem Prinzips schließlich zum Quatuor brillant. In seiner reinsten Ausprägung ist es tatsächlich ein Violinkonzert mit begleitendem Streichtrio; es ist dreisätzig wie das Konzert, und in seiner ganzen Art lediglich auf Brillanz zugeschnitten. Den größten Teil der Sätze füllen blendende, rauschende Passagen aus, die, zunächst vom Thema abgeleitet, ihre Abstammung bald völlig verleugnen und als Selbstzweck erscheinen. Die anderen Instrumente sind auf dürftige Begleitungsformeln beschränkt, ein Tutti wie beim Konzert, mit pausierender Prinzipalstimme, kommt nicht vor. Zweifellos bedeutet diese Kunstgattung eine ästhetische Verirrung, eine völlige Verkennung des Quartettcharakters, eine Mißbildung, welche nur historisch zu erklären ist. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts hatte sich bekanntlich die neue Gattung des Quartetts eine achtunggebietende Stellung im Tonreich erobert. Von dem Bestreben geleitet, ihre Kunst bei jeder Gelegenheit hervorzukehren, schrieben die Violin-Virtuosen nicht nur ihre eigenen Konzerte, sondern auch Quartette, in welchen sie bei ihrer Mitwirkung in den Quartettzirkeln der von ihnen bereisten Orte ihr Licht leuchten lassen konnten. Derartige „dankbare" Kompositionen fanden viel Anklang und Verbreitung. In Anlehnung an Haydn's Frühquartette haben Pleyel, Krommer und andere ihre Quartette vielfach mit konzertmäßigen Passagen überladen, woran Haydn in diesem Umfange nie gedacht hatte. Die ersten richtigen ‚Quatuors brillants' mit unverhüllter Hervorkehrung des solistischen Zwecks scheint P. Rode geschrieben zu haben; seine ersten drei Quartette, welche ganz in diesem Stile gehalten sind, erschienen im August 1804 [2]). Etwa gleichzeitig pflegten neben ihm A. Romberg und Pechatschek [3]) diese Gattung; ein Quatuor brillant von ersterem, op. 11, erschien im Juni 1807 [4]). In dieses Jahr fällt auch die Komposition des ersten Quatuor brillant von Spohr.

Neben der durch die Bevorzugung eines Instruments sich ergebenden Verquickung von Kammer- und Konzertmusik droht noch eine zweite Verwischung des kammermusikalischen Stils durch die Tendenz zum Orchestralen. Wo sie auftritt, ist auch sie als ein Rückfall zu einem bereits überwundenen Standpunkt aufzufassen. Noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gab es keinen strengen Unterschied zwischen Sinfonie und Quartett; Boccherini z. B. nannte noch 1768 seine ersten Quartette „Sinfonien". Erst allmählich krystallisierte sich der Unterschied zwischen der prätentiöser auftretenden Orchestermusik und dem intimeren Charakter der Kammermusik heraus. Das Orchestrale kann liegen in der allgemeinen Behandlung, der Wahl des Themas, das in jeder Beziehung größere Dimensionen verlangt, in dramatisierendem Ausdruck, breit angelegten Steigerungen, kurz allen Wirkungen, die nur mit den reicheren Mitteln des Orchesters herauskommen können — so auch in der Benutzung speziell orchestraler Effekte, wie z. B. des Tremolos. [5])

Das rein stilisierte Quartett muß sich von beiden Gefahren freihalten. Alle wuchtigen Effekte sind infolge des dünnen Klanges der vier Instrumente von vornherein deplaciert, es muß seine Wirkungen im Feinen, Intimen suchen, die Aufmerksamkeit des Hörers auf das rein Geistige der Musik zu konzentrieren wissen. Die Themen der klassischen Quartettliteratur sind daher in den Ecksätzen oft aus unscheinbaren Motiven gewebt, aber in ihrer Behandlung und Durchführung kann der Komponist seine Meisterschaft in hellem Lichte erstrahlen lassen. Daher kann man, wie A. v. Dommer [6]), das Quartett mit Recht für die edelste Gattung nicht nur der Kammermusik, sondern der Instrumentalmusik überhaupt ansehen. Mustergültige Ausführungen über den Charakter der Quartette finden sich vor allem bei Jahn [7]), belehrend sind auch F. Hand's Untersuchungen [8]). Hanslick giebt folgende knappe Zusammenfassung [9]): „In die Grenzen von vier gleichartigen Instrumenten gebannt, ausgeschlossen von dem selbstständigen Reiz der Klangwirkung und des Kontrastes, ist das Quartett mehr als irgend eine polyphone Kunstform berufen, durch die reine Bedeutung seines Inhalts zu wirken. Keusch, sinnvoll, prunklos, läßt sie nur gelingen, was durch die innere Kraft des musikalischen Gedankens bestehen kann. Sie offenbart diesen in seiner wahrhaftesten, wenngleich nicht glänzendsten Erscheinung.

---

[1]) Mozart, 2. Aufl., IV, 151.

[2]) Intelligenzblatt der Allgem. Mus.-Ztg. vom August 1804.

[3]) A. M. Z. VII.

[4]) Intell.-Bl. der „A. M. Z." vom Juni 1807.

[5]) Daher soll sich der Quartettsatz im allgemeinen vom Tremolo freihalten, wie es die Klassiker auch tun. Doch gibt es hier, wie bei jedem Kunstgesetz, wohlbegründete Ausnahmen, z. B. ist im 1. Satz des G-Dur Quartetts von Schubert die dauernde Verwendung des Tremolos zur Unterstreichung des dramatischen Ausdrucks durchaus berechtigt.

[6]) Musikal. Lexicon.

[7]) Mozart, 4. Aufl., II, 209 ff.

[8]) Aesthetik der Tonkunst II, 386

[9]) Aus dem Konzertsaal, S. 40.

Durch ihre unbestechliche Durchsichtigkeit ist die Quartettmusik eine Klippe für Komponisten und ein Prüfstein für das Publikum."

Zwischen dem stilrein gearbeiteten Quartett und dem Quatuor brillant giebt es natürlich eine Reihe von Mischformen, in welchen das solistische Element nur einen mehr oder minder starken Einschlag in das polyphone Gewebe bedeutet. So können sich innerhalb eines Quartetts polyphon und konzertmäßig gearbeitete Teile die Wage halten; es kann auch das Brillante mehr und mehr zurücktreten, und schließlich, bei schlichter Faktur, nur noch eine Bevorzugung der ersten Violine (oder eines anderen Instruments) zurückbleiben. Weiterhin ist der Wechsel zwischen zwei hauptsächlich bedachten Instrumenten, wie z. B. der Primgeige und dem Violoncell, möglich; eine Ausdehnung dieses Wechsels auf alle vier ergibt dann den Idealstil. Die Grenzen zwischen diesen einzelnen Formen sind fließend; für die stilistische Untersuchung genügt es, drei wichtige Typen im Auge zu behalten: das „gearbeitete" Quartett, ganz oder doch annähernd im reinen Kammerstil geschrieben; das konzertierende Quartett, dessen Merkmal die Bevorzugung eines Instruments ist, ohne (oder mit nur mäßiger) Einbeziehung rein virtuoser Elemente; endlich das Quatuor brillant, mit überwiegend konzertmäßiger Behandlung der ersten Violine.

Die Geschichte des Streichquartetts ist kompliziert; seine Wurzeln reichen teils auf die Suite und die Kirchensonate, teils, und in höherem Grade, auf das Konzert des 17. Jahrhunderts zurück [1]). Die vierstimmigen Instrumentalkompositionen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gliedern sich in Quadri, Cassationen, Divertimenti, Notturni, Serenaden. In den vier letztgenannten Gattungen sind vor allem Suitenelemente erhalten, aber mit sonatenmäßigen Zusätzen zu einer neuen Einheit verschmolzen. Die Cassationen (und Divertimenti etc.) sind vielsätzig und enthalten eine lose Folge von stilisierten Märschen und Tanzstücken, meist Menuetten, daneben auch sonatenhafte Sätze; ihr Hauptmerkmal ist die Homophonie. Die Besetzung ist einfach, als tiefste Stimme tritt an die Stelle des Basso continuo, zum Teil aus praktischen Gründen, das Violoncell; die Faktur ist schlicht. Nach 1750 werden die Cassationen allmählich durch die Quartette und Quintette verdrängt. [2])

Das polyphon gearbeitete Quadro entstand aus dem Instrumentalkonzert, und war in der frühesten Zeit teils viersätzig, nach Art der viersätzigen, mit einem feierlichen Largo beginnenden Kirchensonate, teils dreisätzig (rasch — langsam — rasch) wie das Konzert. Indessen starb die Form der Kirchensonate, die hauptsächlich von Telemann, Graupner, Fasch gepflegt wurde, allmählich ab und machte der Konzertform Platz. Die älteren Komponisten, wie C. F. Abel, Pugnani, Ferrari, Chr. Cannabich, J. Chr. Bach, benutzen noch den obligaten Continuo. Er wird von Tartini, als einem der ersten, ausgemerzt [3]), und macht langsam dem Violoncello Platz. Mit Ersetzung des Continuos durch das bewegliche, homogene Violoncell ist der entscheidende Schritt von der alten zur neuen Musik getan. Von großem Einfluß auf die Weiterentwicklung des Quadros waren die Opern- oder Konzertsinfonie, das Kammertrio, die Ouverture und die Klaviersonate. Die Opernsinfonien wurden mit Vorliebe von den collegia musica der Dilettanten gepflegt, denen die — ganz gleich gebauten — Konzerte technisch zu schwer waren. In ihrem Stil schrieb Sammartini (geb. 1700) seine Quortette, während diejenigen Camerloher's (gest. 1776) mehr vom Konzert beeinflußt sind. Bei diesen älteren Meistern ist die Baßführung noch recht steif, „es kleben ihr die Eierschalen des Continuo gleichsam noch an". Lebendiger ist das Violoncell schon bei dem Mannheimer C. G. Toeschi (1724 bis 1788) geführt. Der Einfluß des Kammertrios ist namentlich für die Formbehandlung (Ansätze zur Durchführung) und Behandlung der Instrumente wichtig gewesen.

Das Quartett im modernen Sinne geschaffen zu haben, ist Haydn's unbestrittenes Verdienst. Haydn kam auf dem Wege des Trios zum Quartett, ein bedeutungsvoller Umstand, der sich in seinen Frühquartetten in der duettistischen Behandlung der Violinen und der vielfach unselbständigen Führung der Bratsche (häufig in Oktaven mit dem Baß) verrät. Seine ersten 18 Quartette (1755 begonnen) nannte er Quadri, Cassationen, Divertimenti oder Notturni, und in der Tat gibt diese buntscheckige Benennung Aufschluß über ihr Wesen: die verschiedenen Elemente der Suite, des Konzerts, der Kammer und der Oper, der Sonate durchsetzen sich in einer innigen Mischung. In diesen Werken knüpft Haydn an die heitere Cassationsmusik an; nicht nur dem Geiste nach, sondern auch formell; sie sind meist fünfsätzig, eines zweisätzig, zwei haben drei Sätze. (An dem 1. Satz (Presto) von Nr. 1 läßt sich gut studieren, welche Fortschritte Haydn später gemacht hat: die Durchführung des Satzes ist überaus dürftig, die Repetition wörtlich, eine Coda fehlt). In den letzten Nummern der Serie (13, 15, 17, 18) stellt er die viersätzige, seitdem maßgebend gebliebene Form auf. Die nächste Gruppe, Nr. 19—32, trägt verfeinerte und reifere Züge, bleibt aber im wesentlichen in dem homophonen, harmlos-lustigen Cassationston befangen. Mit den 1771 komponierten „großen" Quartetten legt er sein heiteres Antlitz in strenge kontrapunktistische Falten und schreibt in den Finalsätzen Fugen, auch die andern Sätze sind ernsthafter behandelt. Doch genügte ihm die unvollkommene Verbindung von Contrapunct und Cassationsgeist nicht, und

---

[1]) Die folgenden Ausführungen stützen sich vor allem auf Sandberger, a. a. O.

[2]) Unmittelbare Vorläufer der Haydnschen Frühquartette sind die von spezifisch österreichischem Volksgeiste erfüllten Cassationen der Böhmen Zach, Wodiczka, u. a.

[3]) Nach neueren Forschungen Sandbergers sind schon mehrere auf der Bibliothek zu Upsala befindliche vier- oder fünfstimmige Suiten von Benedict Anton Aufschnaiter, welcher Ende des 17. Jahrhdts Passauer Domkapellmeister war, betitelt Concors Discordia, Noribg. 1695, ohne Continuo geschrieben.

so ließ er die Quartettkomposition volle zehn Jahre ruhen. In den 1781 komponierten Jungfernquartetten (auch die „russischen“ oder Gli Scherzi genannt) wandte er, wie er selbst in einem (zuerst von Sandberger veröffentlichten) Briefe an den Fürsten von Oettingen-Wallerstein vom 3. Dezember 1781 sagt, „eine ganz neue Besondre art“ an. Indem er in den inzwischen geschaffenen Sinfonien, vornehmlich in der C-dur-Sinfonie von 1777 (Le duc Nr. 23) bewußt in die Fußtapfen der Mannheimer Schule (Joh. Stamitzens) trat, hatte er das technische Mittel gefunden, das zu einer glücklichen Verschmelzung der freieren und strengen Schreibart führte, das Prinzip der thematischen Arbeit. Wenngleich dieses in seinem ersten Keim schon in Stamitz' Werken zu finden ist [1]), so gebührt Haydn doch der Ruhm, dieses Arcanum der modernen Musik wieder aufgenommen und aus unscheinbaren Anfängen zu einem Wunderwerk entwickelt und ausgebaut zu haben. Mehr noch als in seinen Sinfonien fand er in den Quartetten die Kunstform, welche der weiteren Ausbildung und Vervollkommnung des neuen Prinzips die geeignete Stätte bot.

Mit den Quartetten von 1781 hatte Haydn den typischen Charakter des Streichquartetts für alle Zeiten festgelegt. Die motivische Kleinarbeit befähigt jedes der vier Instrumente, als gleichberechtigt mitzureden. Die organische Durcharbeitung der Motive, das Zerbrechen des Themas in seine Bestandteile führt eine Verbindung des polyphonen mit dem homophonen Stil herbei, für welches das Streichquartett besser als jeder andere mehrstimmige Tonkörper geeignet ist. Feinsinnig bemerkt über diesen Gegenstand der Mozartbiograph Jahn [2]): „Hier ganz vorzüglich war es die Aufgabe, die Elemente der homophonen Schreibart, welche auf freie Führung schöner und ausdrucksvoller Melodie gerichtet ist, und des in strengen und festen Formen arbeitenden polyphonen Stils zu einer neuen, geistig freien und lebendigen Schöpfung mit einander zu verschmelzen.“

In der Entwicklung des Streichquartetts bilden die nächste wichtige Etappe die sechs großen, Haydn gewidmeten Quartette Mozarts (1782—1785). Ein eigentümlicher Parallelismus durchzieht das Quartettschaffen der beiden Meister. In Mozarts frühesten Quartetten, von denen Nr. 1 1771 in Lodi entstanden, machen sich vorwiegend italienische Einflüsse geltend; die späteren zeigen den starken Eindruck, welchen Haydn's Quartette auf ihn gemacht hatten, in dem Hervortreten des heiteren, volksmäßigen Suitenelements. Haydn's „große“ Quartette von 1771 finden ihre Nachfolge in den gleichfalls in contrapunctischer Manier geschriebenen Mozartschen Quartetten von 1773. Nunmehr ließ, wie sein Vorbild, auch Mozart eine langjährige Pause verstreichen, ehe er die Quartettfeder wieder in die Hand nahm. Das Erscheinen der Russischen Quartette von 1781 löste bei Mozart sogleich den Entschluß aus, seinem Meister auf den neugefundenen Pfaden zu folgen. Das erste seiner großen 6 Quartette, in denen er das neue Prinzip der thematischen Arbeit mit reifem Können durchführte, schrieb er bereits 1782. Mit diesen Quartetten aber war Mozarts Genius schon über Haydn hinausgewachsen. Seine Ueberlegenheit manifestiert sich in einer freieren und leichteren Handhabung des contrapunctischen Elements, einer edleren Schönheit und Anmut der Form, in dem großen bedeutenden Zuge, vor allem auch in der Durchdringung mit tiefen psychischen Momenten, wie sie der vielseitigen, unmittelbaren, humoristisch-launigen Musik Haydn's in diesem Maße bisher fremd geblieben waren. Eine stilistische Neuerung Mozarts ist die Einführung des „gesangsmäßigen Allegros“ in den Ecksätzen.

Von nun an nimmt die Wechselwirkung zwischen beiden Meistern die entgegengesetzte Richtung an: Haydn acceptiert, wie seine nächste Serie von 1787 zeigt, die Mozartsche Art und läßt sich, wie auch in seinen übrigen Werken, willig von Mozarts Geist befruchten. Die Quartette des nachmozartischen Haydn, unter denen die dem Könige von Preußen gewidmeten wohl den ersten Rang einnehmen, zeichnen sich durch tiefsinnigen Ausdruck, warme herzliche Stimmung, weiche melodische Linienführung, freieres Handhaben der Form und geistreiche Durchführungen aus.

Das Werk Haydns und Mozarts wird von Beethoven vollendet. David Fr. Strauß gebraucht dafür den, wenn richtig verstanden, sinnvollen Vergleich: „Es sind gleichsam Knospe, Blüte und Frucht, die wir aus einander hervorgehen sehen. [4])“ Schon seine ersten 6 Quartette (op. 18) bedeuten eine ungeahnte Erweiterung der Ausdrucksmöglichkeiten. In der Technik hält er noch an seinen Vorgängern fest, doch ist die Behandlung der Instrumente beweglicher, und speziell die Partie der zweiten Violine anziehender gestaltet. Die Quartette seiner zweiten Periode (op. 59, 74, 95) lösen sich von der Tradition, der Anknüpfung an die Mozart-Haydn'sche Periode los, und schwingen sich in der genialen Größe ihrer gedanklichen Kraft zu einsamer Höhe empor, wobei sie zum Teil, wie die Rasumoffsky-Quartette, an den Schranken des Kammerstiles rütteln und sich orchestralen, symphonischen Wirkungen nähern. In den „letzten“ Quartetten endlich erringt Beethoven einen nach ihm unbetreten gebliebenen Gipfel. Ihnen vertraut er die erhabensten, tiefsten Ideen, die Aufgabe an, den Urgrund der Geheimnisse zu enthüllen. Auch in stilistischer Beziehung bedeuten die letzten Quartette die möglichste Annäherung an das Ideal. Die immerhin noch etwas bevorzugte Stellung, welche, wie bei Haydn und Mozart, so auch beim frühen und mittleren Beethoven die erste Violine einnahm, wird hier zu Gunsten einer grundsätzlichen Gleichstellung der Instrumente und einer aufs höchste gesteigerten allseitigen Belebung aufgegeben. Formelle Neuerungen Beethovens sind der Wegfall der Reprise im ersten Satz (zuerst in op. 59 Nr. 1), sowie die Einführung des Scherzos neben dem Menuett. Die Kunst der thematischen Durchführung ist namentlich in

[1]) In der älteren Litteratur finden sich Ansätze zu thematischer Arbeit vorzugsweise in Toccaten. Man siehe z. B. J. S. Bachs Orgel-Toccaten in Dmoll (Ausgabe der Bach-Gesellschaft Bd. XV).

[2]) Mozart, II, 210

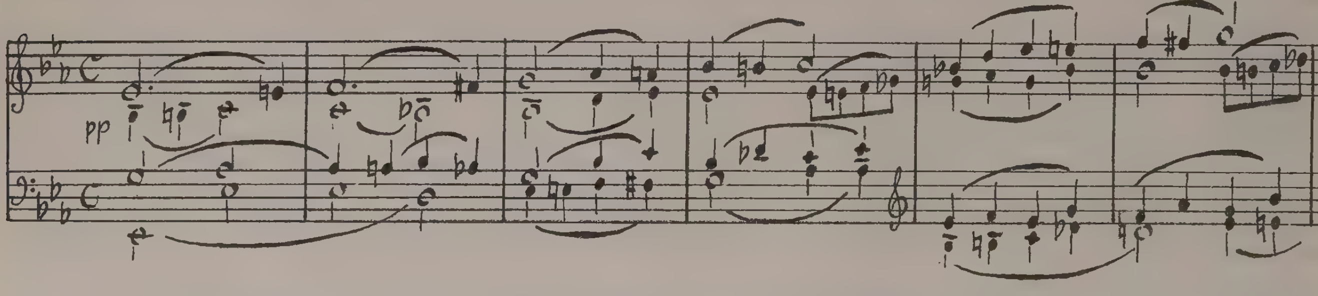
[3]) Der alte und der neue Glaube, S. 367.

den letzten Arbeiten Beethovens bis zur Vollendung gesteigert. Eminent ist auch der Fortschritt, den Beethoven als Rhythmiker erreicht hat. Die incommensurablen letzten Quartette Beethovens bilden den gewaltigen Schlußstein in der Geschichte des klassischen Streichquartetts, sie sind bis jetzt der Maßstab alles Quartettschaffens geblieben.

Neben den Wiener Klassikern, etwa gleichzeitig mit Haydn und unberührt von ihm, schuf in Spanien L. Boccherini seine Quartette. Auch er ist von Stamitz beeinflußt. Boccherinis Schöpfungen spiegeln wie wenige andere den echten Geist des Rococco-Zeitalters, mit seinem aufs Zierliche gerichteten Geschmack. Seine Quartette speziell sind weich und melodiös, mit einer Neigung zum Salonmäßigen; sie fanden in Deutschland nur wenig Verbreitung und Anklang, während sie sich in den romanischen Ländern, Frankreich vornehmlich, großen Ansehens erfreuten und bis weit in das 19. Jahrhundert hinein kultiviert wurden. Außer ihm war noch eine ganze Schar kleinerer Meister auf dem Felde des Quartetts tätig. Von älteren Komponisten, die sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts einen Namen machten, seien erwähnt Jomelli, Ph. E. Bach, Aspelmayr; Zeitgenossen Haydns und Mozarts waren Vanhal, Karl Stamitz (d. j.), Joh. Christian Bach, Ign. Fränzel, Kammel, Dittersdorf, Gossec[1]), Sachini, F. Giordani, Cambini, Anton Zimmermann, E. W. Wolff, Capazzi, Paisible, Wenzel Pichl, Paisiello, Ant. Rosetti, Pleyel, Franz Neubauer, die beiden Wranitzky, Hoffmeister. Besonders wichtige Zwischenglieder zwischen Haydn und Beethoven stellen Em. Förster und Albrechtsberger dar. Mehr als diese meist im Geist des Rococco schaffenden Künstler interessiert uns hier die jüngere Generation, in welcher sich der Umschwung zum Empfindungsleben des neunzehnten Jahrhunderts vollzieht. Komponisten, welche uns heute teils als bloße Satelliten Beethovens erscheinen, teils schon die Fermente der kommenden Romantik in sich bergen. Zur ersteren Klasse gehören die Gyrowetz, Kotzeluch, Krommer, A. Romberg, Hummel, Ferd. Ries, Rode, das Uebergangszeitalter wird vertreten von Reicha, Danzi, J. P. Pixis, Fesca und Onslow; die beiden letzteren zählen mit gleichem Recht schon zu den Romantikern. Eine besondere Stellung nimmt Cherubini ein. Er schrieb 6 Streichquartette (das erste 1814, die übrigen 1829—37[2])) und ein Streichquintett, die strengen klassischen Geist atmen und echt kammermäßig gearbeitet sind. Merkwürdig kontrastrieren mit dem allgemeinen konservativen und herben Charakter einige fesselnde romantische Züge in den langsamen Sätzen.

Die genannten Meister zweiten Ranges sind Zeitgenossen Spohrs, ihr Einfluß darf auf diesen neben dem Wirken der drei Heroen keineswegs unterschätzt werden. Ueber ihre Quartette sich ein Urteil zu verschaffen, hält schwer, da das Material größtenteils nur in Stimmen vorliegt und Gegenstand einer eingehenden Untersuchung noch nicht war. Immerhin läßt sich aus Stichproben, die der Verfasser genommen hat, im Verein mit den Urteilen früherer Schriftsteller vielleicht ein einigermaßen zutreffendes Bild entwerfen.

Franz Krommer (1760—1831), zuletzt K. K. Kammerkomponist in Wien, gehört zu denjenigen, welche massenweise Quartette fabrizierten und jedes Jahr die gleiche Anzahl davon auf den Markt warfen. H. W. Riehl hat ihm in seinen „Musikal. Charakterköpfen" (II, 211 ff.) eine eingehende Würdigung widerfahren lassen. Er schätzt die Zahl seiner Quartette auf 60—70 (Eitner macht deren 68 namhaft), der Quintette auf 22, letztere sind bedeutender. In Rhythmus und Modulation leistet er Originelleres als in Melodie und Kontrapunktierung. Stilistisch neigt er, namentlich in den späteren Werken, zu einer virtuosen Behandlung der 1. Violine, schreibt aber keine eigentlichen Solo-Quartette. Krommer gehörte nicht, wie der gleichaltrige Pleyel, zu denjenigen, welche in der Mozartepoche stecken blieben, sondern nahm die gerade herrschenden Einflüsse willig auf. Wie sich in seinen mittleren Werken Beethovensche Züge finden, so spürt man zuletzt einen Hauch der Romantik Spohrs, Webers, ja Rossinis, welcher sich in der gesteigerten Verwendung der Chromatik äußert. Ein markantes Beispiel dafür steht im Anfang des Grave aus op. 85 Nr. 2:

1.


Krommer war in seiner Blütezeit ein sehr beliebter und auch angesehener Künstler. Gerbers Lexikon lobt seinen Reichtum an ungeborgten Ideen, an Witz, Feuer, neuen harmonischen Wendungen und frappanten Modulationen. Heute erscheint uns seine Musik doch recht verblaßt. Die Machart seiner früheren Quartette ist nahezu simpel und

[1]) Ueber Gossec informiert ein Aufsatz in L'annuaire musical, 1911.

[2]) Edw. Bellasis, Cherubini. Memorials etc. London 1874.

und armselig. Die späteren Werke zeigen einen großen Fortschritt nach der Seite aparter Rhythmik und geistvoller Verarbeitung der Ideen. Fast durchgängig bleibt aber eine gewisse trockene Sprödigkeit und Philiströsität bemerkbar.

Von Spohr ist nur ein abfälliges Urteil über ein Krommersches Quartett überliefert, das er Gelegenheit fand, in Königsberg (1802) von dem älteren Pixis vorgetragen zu hören. [1])

Franz Danzi (1763—1826), aus Mannheim, war ursprünglich Cellist, dann Kapellmeister in München, Stuttgart und Karlsruhe. Er schrieb (nach Fétis) 19 Quartette und 3 Quintette. Danzi ist besonders wichtig als einer der ersten Komponisten, in denen romantisierende Neigungen das classicistische Gepräge zu inficieren beginnen. In den 3 Streichquartetten op. 29, welche 1804 erschienen sind [2]), zeigt er sich mit der hier und da vorkommenden chromatischen Führung der Mittelstimmen als Vorläufer Spohrs. [3]) Im übrigen weisen die Danzischen Quartette große Schlichtheit der Faktur auf, sodaß ihre Ausführung nur einen mittleren Grad der Technik voraussetzt. Auf sorgsame Ausfeilung und polyphone Verarbeitung des Stoffs ist wenig Gewicht gelegt, andererseits aber auch virtuoser Ballast vermieden. Die Erfindung bewegt sich durchgängig in Haydn'schen und Mozart'schen Bahnen; nur selten verläßt sie die hergebrachten Geleise und kündet den neuen Zeitgeist in grellen Modulationen und der Häufung chromatischer Elemente an. (Vgl. auch unten Beispiel Nr. 104, 105.)

Aus dem Larghetto von op. 29, Nr. 1.



Spohr lernte Danzi auf einer Konzertreise kennen, auf der er (1808) Stuttgart berührte. Er erzählt davon [4]): „Danzi war überhaupt ein liebenswürdiger Künstler und ich fühlte mich schon deshalb zu ihm hingezogen, weil ich bei ihm dieselbe hohe Verehrung für Mozart fand, von der ich selbst durchglüht war. Mozart und seine Werke waren der unerschöpfliche Stoff unserer Unterhaltung, und noch jetzt besitze ich ein mir teures Andenken aus jener Zeit, ein vierhändiges Arrangement der Mozart'schen G-moll-Symphonie, von Danzi gemacht und eigenhändig geschrieben." In Stuttgart schloß Spohr auch mit C. M. v. Weber Freundschaftsbande, welcher sich dort als Privatsekretär des Herzogs Ludwig von Württemberg aufhielt. Der Einfluß Danzis auf Weber ist wahrscheinlich kein geringer gewesen, namentlich auf dem Gebiet der Instrumentation [5]). Es ist mit Sicherheit anzunehmen, daß Spohr die erwähnten Quartette op. 29 in Stuttgart kennen gelernt hat, wenn nicht gar schon vorher [6]). Jedenfalls scheint die romantische Ader Spohrs unter der Einwirkung Danzis erheblich erstarkt zu sein, denn die im Sommer oder Herbst 1808 geschriebenen Quartette op. 15 zeigen gegenüber den vorhergehenden, op. 4, eine bedeutende Steigerung des chromatischen Moments.

Andreas Romberg (geb. 1767, gest. 1821 als Nachfolger Spohrs im Konzertmeisteramt an der gothaischen Kapelle), heute noch als Komponist der „Glocke" geschätzt, schrieb 33 Streichquartette (davon 25 gedruckt), die sich um die Wende des Jahrhunderts einer außerordentlichen Beliebtheit erfreuten. Bald nach seinem Tode sanken sie in allmähliche Vergessenheit, da die Romantiker „sein gedehntes Formenspiel und die farblose Korrektheit seiner contrapunctischen Durchführungen bereits etwas langweilig zu finden begannen" [7]) Auch Romberg ist in erster Linie ein Jünger Haydns und Mozarts; was ihn von den Wienern, als Erbteil der norddeutschen Schule, welcher er nach Abstammung und Bildung angehört, unterscheidet, ist ein würdevoller, nicht selten auch trockener und nüchterner Ernst. In welchem Maße

---

1) I, 33

2) Intell.-Bl. der A. M. Z. vom Dec. 1804.

3) Ein Notenbeispiel ist unten bei der Besprechung von Spohrs Chromatik gegeben.

4) I, 117.

5) H. Riemann, Geschichte der Musik seit Beethoven, S. 178.

6) Näheres unten beim Abschnitt über Spohrs Chromatik.

7) Riehl, Mus. Characterköpfe, I, 227.

er trotzdem gewisse Haydnsche Züge acceptierte, zeigt eine hübsche von Rochlitz [1]) erzählte Anekdote, welche zugleich von der Achtung Haydns gegenüber seinem jüngeren Kunstgenossen — er pflegte ihn seinen Sohn zu nennen — Zeugnis ablegt. Den Ecksätzen seiner Quartette mangelt es meist an Schwung und Originalität, glücklicher spricht sein Talent in den langsamen Sätzen und Scherzis. Das oben schon erwähnte Quatuor brillant (op. 11, bei André-Offenbach erschienen), aus dem Jahre 1807, lehnt sich in der Erfindung sehr stark an Mozart an. Stilistisch neigt es noch stärker zur Betonung des konzertanten Elements, als die Quatuors brillants von Spohr. So findet sich im ersten Satz vor Eintritt des zweiten Themas eine lange unbegleitete Cadenz, die wie bei Konzerten ohne Takteinteilung notiert ist. Die übrigen Quartette sind, wie die meisten Spohrs, teilweise mit konzertanten Passagen versehen; als bedeutender Violinvirtuose, der Romberg war, erlag er der Versuchung, der Primgeige eine dominierende Stellung einzuräumen und damit den Quartettstil zu verletzen. Dieser Gewohnheit blieb Romberg auch noch in seinen letzten Quartetten getreu, wie z. B. in den 3 Quartetten op. 59. [2]) Der erste Satz von Nr. 1 enthält ebenfalls, wie beim Quatuor brillant, eine freie Violincadenz. Der Ausdruck ist zwar immer noch stark klassizistisch, weist aber schon deutliche Einschläge der Romantik auf, und ist vielleicht auch von Spohr beeinflußt, wie manche Vorhalte und sonstige harmonische Details glaubhaft machen. Die Satztechnik steht auf einer achtunggebietenden Höhe.

Spohr fühlte sich von den Quartetten Rombergs sehr angezogen [3]); dem gleichen Volksstamme angehörig, war ihnen der würdevolle Ernst und das Gefühl für stabile Form gemeinsam; die Vorliebe des älteren Künstlers für kleine chromatische Durchgänge und Wechselnoten hat der jüngere in erhöhtem Maße übernommen. [4]) Spohr hatte Rombergs Bekanntschaft in Hamburg gemacht (1810) und mit ihm viel Quartettmusik gespielt. [5]) Die Wertschätzung, welche er den Rombergschen Quartetten entgegenbrachte, war indessen einseitig; Romberg fand an Spohrs Frühquartetten vieles auszusetzen, allein zu dessen Nutzen, denn der Tadel spornte diesen zur Schöpfung der schönen Quartette op. 29 an, welche er dann voller Genugtuung seinem gestrengen Censor dedicierte.

Anton Reicha (1770—1836), der bedeutende Theoretiker und Instrumentalkomponist, schrieb 6 Quintette und 20 Quartette. Ueber R. sei auf eine umfassende Spezialuntersuchung von Ernst Bücken verwiesen, welche vor kurzem im Druck erschienen ist. [6]) Spohr spendet seinen Blasquintetten großes, wenn auch etwas verklausuliertes Lob. [7])

Pierre Rode (1774—1830), ein Schüler Viottis, darf, wie oben erwähnt, als der Schöpfer des Quatuor brillant gelten. Er war lange Zeit (bis ca. 1810) einer der berühmtesten Violin-Virtuosen Europas, und als solcher das Vorbild aller jüngeren Geiger, so auch Spohrs, der ihn zuerst im Jahre 1803 in Braunschweig spielen hörte und sich so an ihm begeisterte, daß er dessen Manier sich ganz zu eigen machte und sich selbst die getreueste Kopie Rodes nennen konnte. [8]) Vornehmlich trug er die ersten drei Quartette Rode's (op. 11) unzähligemal vor. In seinen eigenen Violinkonzerten in d-moll (op. 2) und a-moll (ungedruckt), im Potpourri op. 5, sämtlich aus dem Jahre 1804, sowie in den folgenden Kompositionen „herrscht nun ganz", wie Spohr sagt [9]), „die Rode'sche Manier vor, aus der sich dann erst später mein Stil und die mir eigentümliche Vortragsweise entwickelten." In Spohrs ersten Quartetten von 1807 ist aber vom Einfluß Rodes, abgesehen von rein violinistischen Details im Passagenwerk, nichts mehr zu spüren. Rode's virtuose Vorzüge ließen bald darauf merklich nach, wovon sich Spohr bei seiner Anwesenheit in Wien 1813 überzeugen konnte. Er beging die Indelikatesse, seine violinistische Superiorität den ehemals verehrten Meister in verletzender Weise fühlen zu lassen, eine Taktlosigkeit, die er indes in den Augen der Nachwelt durch sein offenherziges Eingeständnis in der Biographie wieder gut gemacht hat. [10])

Rode schrieb, nach Riemann [11]), 4 konzertante und 8 brillante Quartette (zum Teil auch Sonates brillantes genannt), nach Eitner [12]) zusammen 16 Quartette, von welchen nur 4 als brillant bezeichnet sind und zu den späteren Werken gehören. Wie ein Blick auf die in der Münchener Staatsbibliothek befindlichen Quartette op. 14 und op. 16 lehrt, sind auch die nicht als brillant bezeichneten Werke durchweg für einen virtuosen Geiger berechnet. Doppelgriffige Melodien und alle anderen damals üblichen Virtuosen-Manieren füllen den größten Teil der Werke aus. Regelmäßig bildet Rode den weiteren Verlauf des zweiten Themas zu einer langen konzertierenden Cadenz aus, eine Gepflogenheit, die Spohr von ihm übernommen und bis zuletzt festgehalten hat. Nicht überall huldigt indes Rode der ausgesprochen konzertmäßigen Brillanz. In op. 18 Nr. 1 z. B. ist die Prävalenz der ersten Violine auf eine reelle

---

1) Für Freunde der Tonkunst, I, 73.

2) Diese können erst nach 1816 entstanden sein, wie die Widmung an den Herzog von Cambridge, „Generalgouverneur des Königreichs Hannover" zeigt. (Der Herzog erhielt das Amt am 24. Okt 1816.)

3) I, 226.

4) Kretzschmar, Führer, 3. Aufl. I, 1, S. 225

5) I, 146.

6) München, Diss.

7) II, 139.

8) I, 67.

9) I, 72.

10) I, 180. Als Beweis der Bewunderung, welche Spohr für Rode hegte, mag noch angeführt werden, daß er sich Rode's 7. Violin-Konzert eigenhändig copierte (die Copie befindet sich unter seinem Nachlaß).

11) Musik-Lexikon.

12) Quellen-Lexikon.

Vorherrschaft (wie bei Romberg) beschränkt, die übrigen Parte sind belebter geführt. Rein musikalisch verraten die Quartette einen gut gebildeten, gewandten Künstler, dessen Schöpfungen, ohne bedeutend zu sein, interessant und anregend wirken. Nach Arthur Pougin[1]) sind zwei posthume Quatuors brillants Cherubini, dem Meister strengen Quartettsatzes, gewidmet; die anderen beiden brillanten Quartette tragen Widmungen an Mendelssohn und Reicha. Das Urteil Pougins über Rodes Quartette ist dahin zusammengefaßt: »les quatuors n'étaient autre chose que des sonates de violon, et se composaient d'une partie principale accompagnée d'un second violon, d'un alto et d'une basse.«

Von Joh. Nep. Hummel (1778—1857) besitzen wir nur 3 Quartette (op. 30); demnach spielt er in der Geschichte dieser Kunstgattung nur eine bescheidene Rolle. Bei dem großen Ansehen, das er genoß, ist es nicht verwunderlich, wenn seine Quartette bis in die vierziger Jahre öfter auf den Programmen erscheinen. Indessen gehören sie nicht zu seinen stärkeren Arbeiten.

Auch Ferd. Ries (1784—1838), der Schüler Beethovens, hat sich nur sporadisch auf diesem Gebiete betätigt. Unter seinen 14 Streichquartetten nimmt op. 13 den Vorrang ein. Er ist ausgesprochener Beethoven-Epigone, in manchen Wendungen ahmt er auch Schuberts romantische Note nach. Ohne eigenen Charakter, besitzt seine Musik die Vorzüge gefälliger Melodik und großer Formgewandtheit. — Spohr war mit Ries befreundet; er verkehrte mit ihm zusammen bei seinem ersten Aufenthalt in London (1820) und wirkte als Dirigent auf dem von Ries arrangierten Musikfest in Düsseldorf mit (1826).

George Onslow (1784—1852), einer der letzten Massenproduzenten der Kammermusik, schrieb 34 Quintette und 36 Quartette. Sie werden in den Programmen der öffentlichen Quartettproduktionen des zweiten, dritten und vierten Jahrzehnts neben Haydn, Mozart und Beethoven am häufigsten genannt, weit häufiger als z. B. Spohr, und Onslow wird vielfach sogar jenen Meistern gleichgestellt, so von dem angesehenen Kritiker J. Weiß in Berlin.[2]) Einen instruktiven Aufsatz über diese musikalische Persönlichkeit schrieb H. W. Riehl.[3]) Er rechnet seine Streichquartette zur Salonmusik im guten Sinn des Wortes — angesichts der Gediegenheit der Onslowschen Machart eine schiefe, unbillige Auffassung — und rühmt an ihnen Klarheit, Formvollendung, Architektonik. Klare Auffassung und reinen Geschmack billigt ihm auch F. Hand[4]) zu, hebt aber andererseits seine geringe Originalität hervor; Am. Wendt[5]) betont seine heitere Phantasie und große Technik, er nennt ihn einen feinen Maler in der Quartettmusik. Auch Kretzschmars[6]) Urteil lautet günstig, er rühmt ihm Geist und Temperament, Reichtum an aparten Ideen, Neuheit in Figuren und Rhythmen nach, diesen Vorzügen stehe aber hin und wieder eine gewisse Trivialität gegenüber. Sandberger[7]) vergleicht ihn treffend mit St. Saëns; wie dieser sucht er den Mangel an Tiefe durch französische Eleganz zu verdecken, wobei ihm sein großes Können zustatten kommt.

Onslows Werke wurden, damals eine seltene Ehre, schon zu seinen Lebzeiten größtenteils in Partitur gestochen, gestatten also eine leichtere Kenntnisnahme als die bisher besprochenen. Bei näherer Bekanntschaft entdeckt man eine Fülle fesselnder Züge; der Quartettsatz ist durchaus meisterlich, virtuose Ueberladungen werden völlig vermieden. Im Ausdruck fällt das häufige Betonen einer elegischen Note auf, derselben sanften Art und mit denselben Kunstmitteln erzielt wie bei Spohr. Trotz aller Vorzüge vermißt man aber schließlich das Packende, Fortreißende einer höheren geistigen Belebung und Vertiefung. Dieser Mangel hat, im Verein mit der Tatsache, daß sich bei Onslow die Wertkurve mit fortschreitenden Jahren abwärts bewegte, das völlige Vergessenwerden dieses Künstlers bewirkt, und wird auch wohl seiner Auferstehung dauernd im Wege stehen.

Johann Peter Pixis (1788—1874) hat keine große Bedeutung als Komponist von Quartetten erlangt. Nach dem Urteil Dr. Franz Gehrings[8]) folgen seine Kompositionen ohne Originalität den Spuren Mozarts, Haydns und Beethovens. Fétis nennt von Quartetten die op. 7 und 69, von denen ich op. 69, Nr. 1 und 2 einsehen konnte. Danach scheint das Urteil Gehrings, soweit es Originalität betrifft, nicht unanfechtbar zu sein, das Streben danach tritt jedenfalls merklich hervor. Stilistisch entsprechen die Quartette der Haydn'schen Norm.

Sein älterer Bruder, Friedr. Wilh. Pixis (1786—1842) war ein tüchtiger Violinspieler; beide standen von Jugend auf in engen Beziehungen zu Spohr. Im Jahre 1800 besuchten die Brüder auf einer Kunstreise auch Braunschweig und musizierten mit Spohr häufig in Privatgesellschaften. In der Oeffentlichkeit spielten der ältere Bruder und Spohr ein Doppelkonzert von Pleyel.[9]) Der jüngere Pixis betätigte sich hauptsächlich als Klavierspieler und Kom-

[1]) Notice sur Rode, Paris 1874. Das Schriftchen ist über die Zahl seiner Quartette nicht genügend orientiert, es gibt ihrer nur 10 an und bezeichnet nur 4 von ihnen als brillant (wie Eitner).

[2]) Berl. Musikal. Ztg., 1845 Nr. 2. — Doch fehlte es auch nicht an Tadlern; vgl. H. Hirschbachs Aeußerungen in der N. Ztschr. f. Mus., 11, 6 u. 18, 89 ff.

[3]) Mus. Characterköpfe I, 223 ff.

[4]) Aesthetik II, 393.

[5]) Ueber den gegenwärtigen Zustand der Musik etc., Göttingen 1836.

[6]) a. a. O., S. 227.

[7]) Geschichte der Instrum.-Musik nach Beethoven [ungedruckt].

[8]) Grove's Dictionary

[9]) I, 13.

ponist, auch von Opern; er verfertigte auch für Spohr den Auszug zum „Faust". Sein Bruder ging später nach Prag als Direktor des Konservatoriums und nahm sich der Spohrschen Musik aller Gattungen mit großer Liebe an. Als Leiter eines kammermusikalischen Zirkels verhalf er namentlich den Quartetten zu häufigen Aufführungen.

Friedrich Ernst Fesca (geb. 1789, gest. 1826 als Konzertmeister in Karlsruhe) schrieb 20 Quartette und 4 Quintette. Seine Kammermusik erfreute sich großen Ansehens und wurde häufig aufgeführt. Nach Fétis, der in seiner Biographie universelle eine eingehende Studie über Fesca veröffentlichte, schrieb er als Violinist in Cassel (1808 bis 1813) seine ersten 7 Quartette und das D dur-Quintett, in welchen die erste Violine brillant gearbeitet ist. Nach dem Aufsehen, das sie machten, erwachte in ihm der Ehrgeiz, als Komponist Besseres zu leisten und seinen Stil zu modifizieren. Nach kürzerem Aufenthalt in Wien kam er 1815 nach Karlsruhe, dort schrieb er seine übrigen Werke, in welchen er, trotz fortschreitender Brustkrankheit, die meiste Verve entfaltete.

Treffend kennzeichnet Kretzschmar[1]) das Wesen Fescas: er vertritt die naive Richtung in der Romantik, er ist liebenswürdig, lyrisch schwungvoll und weist schon auf den jugendlichen Schumann hin. In der Tat macht seine Kammermusik, von denen nach Sandberger[2]) das Quartett op. 4 und das Quintett op. 15 die besten Werke sind, einen ungemein sympathischen, gewinnenden Eindruck. Profunde Probleme berührt sie zwar kaum, aber sie hält sich andererseits auch von Oberflächlichkeit durchaus fern. Wie fast alle Quartettkomponisten, die zugleich Violinvirtuosen sind, neigt auch er zu einer solistischen Handhabung der Prinzipalgeige, beschneidet aber in richtiger Erkenntnis diesem Drange energisch die Flügel, sodaß sich seine Quartette in diesem Punkt vorteilhaft von denen Rombergs und Spohrs unterscheiden. Ein weiterer Gegensatz zu Spohr ist der vorherrschende Grundton, statt des schweren, oft melancholischen Ernstes überwiegt bei Fesca eine lichte, freundliche Stimmung. In harmonischer Hinsicht hingegen, namentlich in dem Ueberreichtum der Modulationen, copiert er gern die Manieren Spohrs.

Die Bekanntschaft der beiden Künstler datiert seit 1804, in welchem Jahre sich Spohr auf der Reise nach Leipzig längere Zeit in Magdeburg, der Vaterstadt Fescas, aufhielt. Bei einer Privatveranstaltung hörte ihn Spohr in einem Quartett eigener Komposition, und schrieb darüber, nebst dem obligaten Hieb auf sein Geigenspiel, in sein Tagebuch[3]): „Das Quartett ist sehr gut gearbeitet und zeugt von großem Talent." Als er ihn 1814 in Wien wiedersah, urteilte er[4]): „Er hatte sowohl als Komponist wie als Geiger große Fortschritte gemacht. Seine Quartetten und Quintetten, von ihm rein, fertig und mit Geschmack vorgetragen, gefielen sehr in Wien und fanden bei den dortigen Verlegern guten Absatz." Dann traf er den Jugendfreund 1816 in Karlsruhe wieder; in seinem Tagebuch finden wir darüber die Bemerkung[5]): „Fesca spielte auch ein neues Quintett seiner Komposition, das sehr viel Neues und Schönes enthielt. Im letzten Satze war jedoch manches gar zu gesucht." Das nächste und letzte Wiedersehen (Februar 1821) war sehr traurig, Fesca stand bereits am Rande des Grabes.[6])

Mit Onslow und Fesca, den respektabelsten Erscheinungen der damaligen Kammermusik neben Spohr, können wir den Rückblick auf die Entwicklung des Quartetts abschließen, denn die jüngere Generation, in der die Namen Schubert, Mendelssohn, Schumann als Sterne erster Größe glänzen, steht zu Spohr innerlich nicht mehr in coordiniertem Verhältnis. Ihre Beziehungen zur Vergangenheit sind geändert, denn der Geist Mozarts durchdringt ihre Werke bei weitem nicht in dem umfassenden Maß, wie es für die hier besprochenen Tonsetzer, Spohr eingeschlossen, ein Kennzeichen ist. Unter dem Banne der herrschenden Geistesrichtung des Jahrhunderts entfalten sie die Knospen der Frühromantik zu reicher duftenden Blüten.

Die erweiterten Formen des Quartetts, das Quintett, das Sextett, das Doppelquartett haben im allgemeinen dieselben inneren Grundzüge wie das Quartett; auch die historische Entwicklung hängt, zumal beim Quintett, eng mit der des Quartetts zusammen. Daher genügt eine knappe Zusammenfassung ihrer Geschichte und ihrer durch den Stimmenzuwachs sich ergebenden Besonderheiten; sie ist der Erörterung der betreffenden Werke Spohrs als Einleitung vorangestellt.

Wir gehen nunmehr an die Aufgabe, das Wirken Spohrs auf dem Gebiete der Kammermusik für Streichinstrumente im einzelnen zu betrachten.

---

[1]) Führer, S. 237.
[2]) a. a. O.
[3]) I, 75
[4]) I, 207.
[5]) I, 241.
[6]) II, 143.

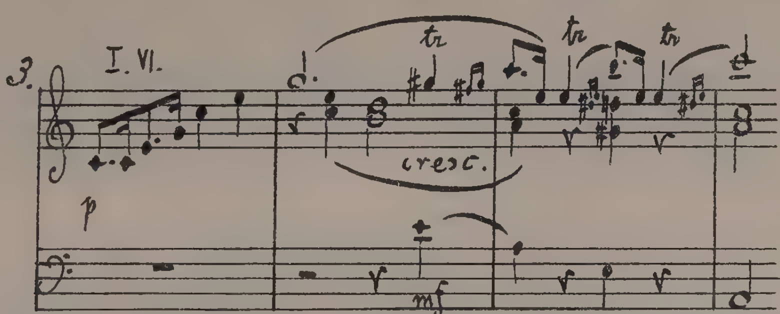
I. Die Quartette.

Die 36 Quartette Spohrs verteilen sich auf die Zeit von 1807 bis 1857, also auf einen Zeitraum von 50 Jahren. Die beiden letzten der stattlichen Reihe sind nachgelassene Werke, welche Spohr nicht zur Veröffentlichung bestimmte, und die daher bis jetzt unbekannt waren. Bei der Registrierung beging Spohr den Gedächtnisfehler, nach der Pause von elf Jahren, die zwischen der Vollendung des 30. Quartetts (op. 93) und des 31. (op. 132) liegt, sich in der Gesamtzahl der bis dahin geschaffenen Quartette zu irren; vermutlich übersah er das zeitlich isolierte op. 93. Im eigenhändigen Verzeichnis und auf dem Drucke ist op. 132 wiederum als 30. Quartett bezeichnet, und dementsprechend sind auch die noch folgenden 2 Quartette (op. 146 und 152) mit einer zu niedrigen Nummer versehen, sodaß op. 152 als „33. Qu." die Reihe der publizierten Quartette abschließt, und die posthumen als „34. Quartett" von Spohr bezeichnet sind. Die hieraus entsprossene irrtümliche Annahme, Spohr habe nur 33 (veröffentlichte) Quartette geschrieben, ist in zahlreichen Darstellungen verbreitet, so z. B. in der ‚Grande Encyclopédie', in der ‚Nouvelle Biographie Générale', bei Fétis, Mendel (Mus. Konversl.-Lex.) u. a. (Auch über die Zahl der Quintette kursieren unrichtige Angaben, so nennt Riemanns Lexikon nur deren 6).

1.

op. 4, Nr. 1. C-dur.

Der erste Satz, Allegro spiritoso, $^2/_2$-dur, beginnt mit einem ungemein frischen Thema, das mit einer „Akkordrakete" im C-dur-Dreiklang, wie sie die Wiener Klassiker von den Mannheimern übernommen hatten, einsetzt:



Offenbar von Beethoven beeinflußt, hat das Thema noch nichts von dem spezifisch „Spohrischen" Geist. Aber schon in den nächsten Takten, der Transposition des Themas nach a-moll, erscheint in den schrittweise gleitenden Mittelstimmen eine prägnante Eigentümlichkeit Spohrs. Auch das zweite Thema, eine schwermütige Cantilene in Es-dur mit einem im Rhythmus des Hauptthemas

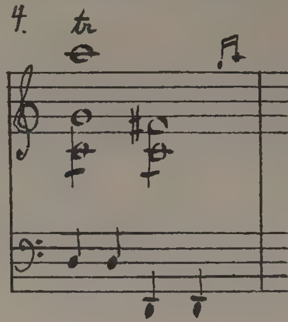


pochenden Orgelpunkt des Basses gewinnt durch diese Behandlung die für Spohr typische elegische Färbung. Die Vorliebe für neuartige, gewählte Harmonieverbindungen, gleichfalls ein Charakteristikum aller Tonschöpfungen unseres Meisters, äußert sich in einzelnen unerwarteten Rückungen und feinsinnigen, auf enharmonischer Verwechselung basierten Modulationen. Indessen treten diese Momente im allgemeinen noch wenig hervor, und von ihnen abgesehen, ist in dem Satze klassischer Geist herrschend. Formell tritt der Sinn für klare Disposition und Proportion eminent hervor. Indessen erreicht Spohr doch darin noch nicht das Muster der Vollendung, wie er es an Beethovens Quartetten op. 18 sah. So ist die Durchführung nicht, was sie sein sollte, der interessanteste Teil des Satzes, sie enthält nur wenig neue Momente. Der dritte Teil ist eine schematische Wiederholung des ersten, eine Beschränkung, die den meisten der nachfolgenden Quartette gemeinsam ist.

Die motivische Arbeit ist fast ausschließlich der 1. Violine und dem Violoncello zugeteilt, während die Mittelstimmen dürftig behandelt sind. Ferner wird der Quartettstil durch eine längere Partie von 18 Takten tangiert, welche vom zweiten Thema zur Schlußgruppe überleitet. Sie ist mit thematisch bedeutungslosen, konzertanten Figuren der 1. Violine ausgefüllt, die übrigen Instrumente beschränken sich dabei fast ganz auf stereotype Begleitungsformeln. Die Ausfüllung dieser Ueberleitungsgruppe mit brillanten Passagen bleibt, mit einigen Ausnahmen, vom ersten bis zum letzten Quartett

Spohrs stationär. Typisch bleibt auch der Abschluß dieses Teils mit einem langen Schlußtriller, typisch für lange Zeit dessen harmonische und rhythmische Unterlage, wie sie in diesem Satze lautet:

4.



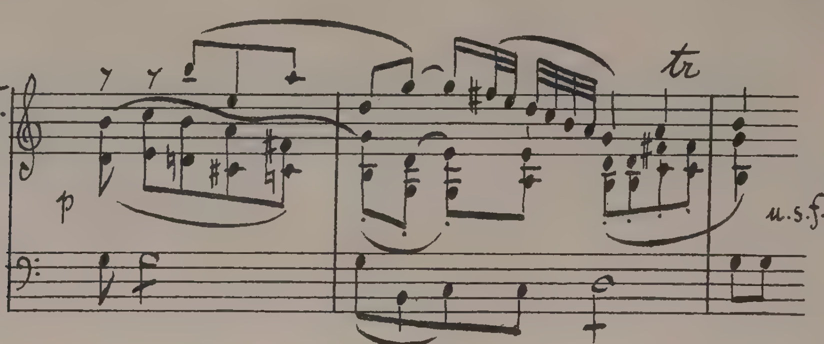
Menuetto. Allegretto, 3/4, c-moll.

Der Hauptsatz mit seiner schmerzlichen Grundstimmung weist auf verwandte Mozart'sche Sätze hin. Das Trio, in C-dur, ist heiter tändelnd, moduliert aber in seiner zweiten Hälfte nach a-moll, und sucht die trüben Gedanken durch Wiederholung seines Hauptgedankens zu verscheuchen. So kommt es, daß das Trio an Länge den Hauptsatz überragt. — Im übrigen bietet das Menuett nichts Besonderes, wodurch es sich von gleichzeitigen Kompositionen dieser Art unterschiede.

Adagio, c, C-dur.

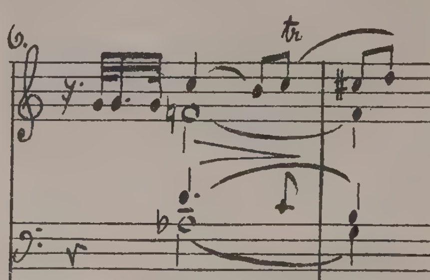
In diesem langsamen Satze giebt sich Spohr schon rückhaltloser seiner eigenen Natur hin. Die weiche, innig beseelte Melodie des Anfangs erinnert zwar noch stark an bekannte Vorbilder, doch zeigt sich schon hier, und noch mehr im weiteren Verlauf die eigentümliche Vorliebe für das chromatische Gleiten der Mittelstimmen. Die Stelle ist so bezeichnend für Spohrs musikalisches Fühlen, seine Melodik und Harmonik, daß sie hier wiedergegeben sei:

5.



In seinem Streben nach gewählter Harmonie gelangt Spohr sogar zu einer Akkordverbindung, welche deutlich auf das „Tristan"-Motiv hinweist:

6.

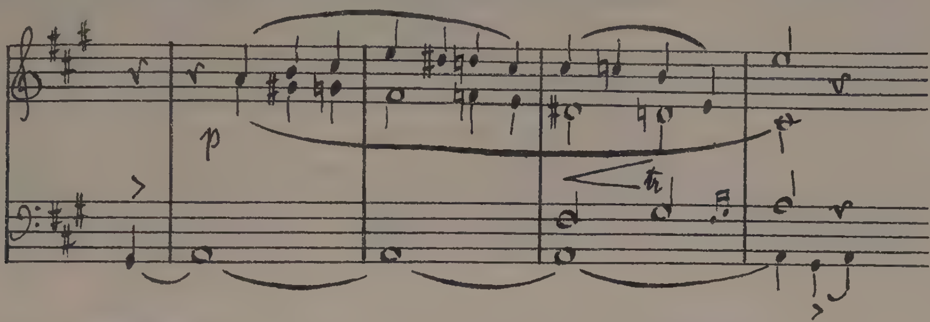


Das Adagio ist als Einleitung zum Finale gedacht; das zeigt sowohl der Halbschluß in G, in dem es erstirbt, wie auch die Verwendung der in Beispiel Nr. 5 wiedergegebenen Tongruppe im Finale, wo sie als abschließender Gedanke auftritt.

Der vierte Satz, Allegro, c, C-dur

schwankt zwischen Rondo- und Sonatenform. Das erste Thema hat einen lustigen, etwas kapriziösen Charakter und steht in wirkungsvollem Gegensatz zu der weichen, innigen Färbung der Gesangsgruppe. Der elegische Schlußgedanke hüllt den Satz in ein unbestimmbares Zwielicht, in ein Helldunkel, wie es Spohr besonders liebt. Harmonisch interessant ist eine Stelle, welche zwei charakteristische Neigungen des Komponisten, Chromatik und ruhenden Baß, in sich vereinigt; auch die Oberstimme in ihrem schwärmerischen Ductus ist echtester Spohr:

7.



Allgemeine Charakteristik. Schon in seinem ersten Quartett zeigt sich Spohr als ausgeprägte künstlerische Individualität. Wenn auch die großen Vorbilder, namentlich Mozart und Beethoven, in Erfindung und Ausbau so mächtig hervortreten, wie in keinem der späteren Quartette, so schimmert doch seine Eigenart überall hindurch und hebt es über bloße Nachahmung hinaus. Bestechend ist eine kernige Frische, namentlich im ersten Satz, eine etwas primitive Naivetät in Ausdruck und Machart, es herrscht ein kräftiger männlicher Ton, der allerdings hin und wieder melancholisch-schwärmerischen Gefühlen weichen muß. Auf dem Gebiet des Tektonischen bewegt sich Spohr bereits mit großer Sicherheit. Tiefe darf man allerdings in dem Quartett nicht erwarten, es kommt über ein anmutiges Spiel mit bekannten Phrasen nicht hinaus. In seinen Dimensionen ist das Werk sehr knapp bemessen. In stilistischer Beziehung ist es wegen der durchgehends geübten Vernachlässigung der Mittelstimmen als konzertierendes Quartett zu betrachten.

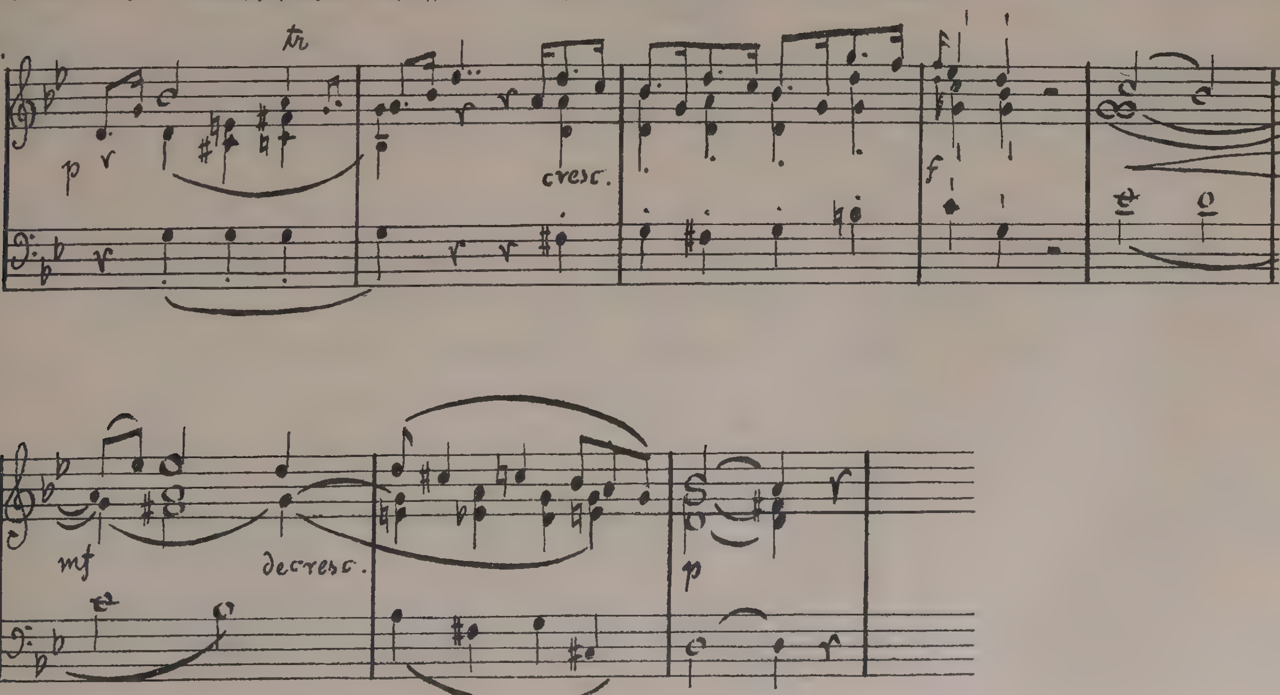
2.

op. 4, Nr. 2. g-moll.

Erster Satz. Allegro moderato, c, g-moll.

Das Hauptthema ist ein Repräsentant der Spohrschen Individualität, ein Abbild wehmütigen Schmerzes, der sich nie bis zur Leidenschaftlichkeit aufrafft und alle starken und wilden Accente vermeidet.

8.

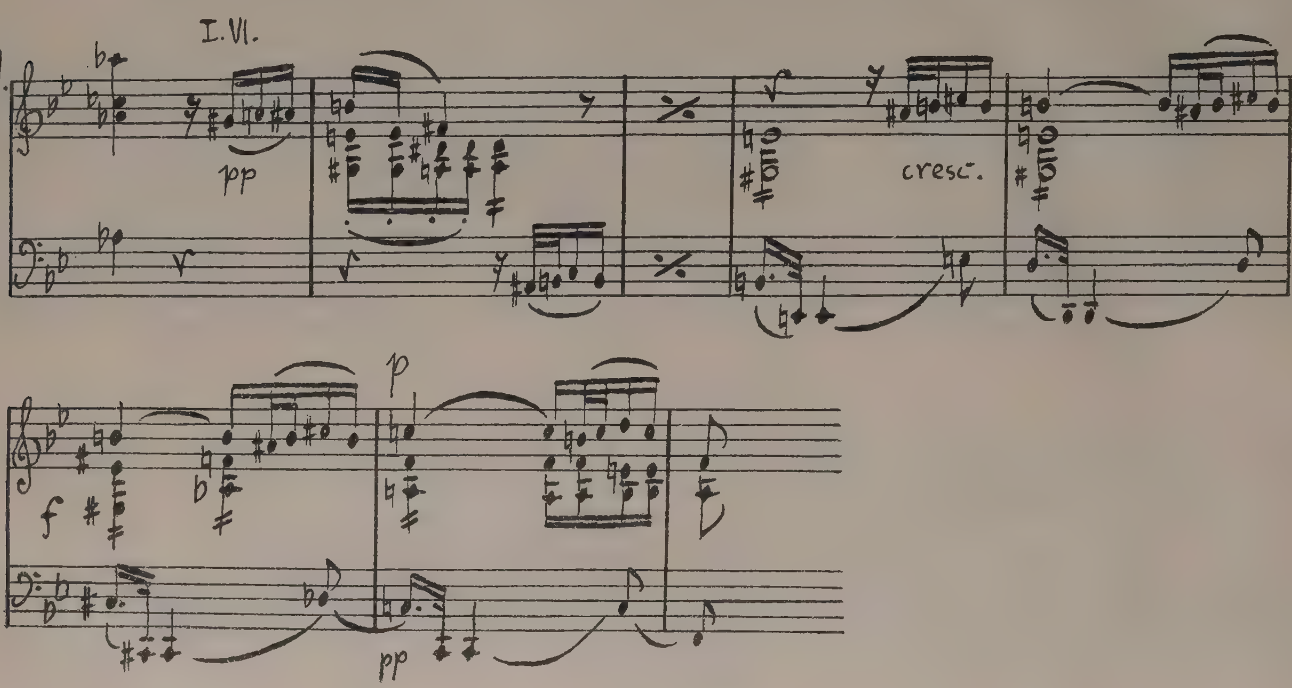


Die elegische Stimmung, die Abschwächung in der Wirkung des an und für sich leidenschaftlichen Themas wird durch die chromatischen Mittelstimmen und den anfänglich liegenden, dann nur zaghaft sich bewegenden Baß erzielt. Das zweite Thema, in B-dur, besteht aus einem unbedeutenden, hüpfenden Motiv über einem aus den drei Anfangsnoten des ersten Themas gebildeten Baß. Das gibt in der weiteren Fortführung Gelegenheit, die beiden Themen noch inniger mit einander zu verkneten. Bemerkenswerterweise verzichtet Spohr in der Ueberleitung von der Gesangs- zur Schlußgruppe auf die üblichen Rouladen der 1. Violine mit kadenzierendem Schlußtriller. Der Durchführungsteil ist — zum Unterschied von Nr. 1 — stark herausgehoben und zum energisch betonten Schwerpunkt des Satzes gestaltet. Er knüpft an eine am Schluß des ersten Teils vorkommende, vom zweiten Thema abgeleitete scheinbar bedeutungslose Figur an und führt sie in stürmischen Steigerungen temperamentvoll durch. Bei der Wiederholung des ersten Teils tritt das zweite Thema in G-dur auf, und in dieser Tonart schließt auch der Satz. [1])

Der zweite Satz, Poco Adagio, $^2/_4$, B-dur

verweilt im Reiche Mozartischer Tonpoesie. Eine freundliche, ruhige Stimmung waltet vor. Das Mittelsätzchen (in F) verliert sich schließlich nach as-moll; es ist sehr lehrreich, wie Spohr sich von da nach F zurückfindet. Aus Freude an komplizierter Harmonik macht er sich den Weg so schwierig wie möglich, indem er as mit gis enharmonisch verwechselt:

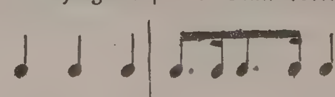
9.



Für den Romantiker ist der Eintritt des Quartsextakkords als Gipfelpunkt der Steigerung bezeichnend.

Der dritte Satz, Scherzo Allegro, $^3/_4$, g-moll

trägt diesen Namen mit Recht; dem hübschen, keck hingeworfenen Stück verleiht der rhythmische Gegensatz



einen recht drolligen Charakter. In Moll und im f ein derbes, oder trotzig-schmollendes Gepräge tragend, klingt dasselbe Motiv, wenn es in Dur leise dahinrauscht, ungemein lieblich und anmutig. Der Satz ist von einem köstlichen,

[1]) Der Schluß des ersten Satzes in G-dur war vermutlich maßgebend für Schletterers Angabe in seinem Katalog, der auch Grove gefolgt ist, das Quartett stehe in G-dur. Sie muß dahin rectificiert werden, daß g-moll die Haupttonart des Quartetts ist. Nicht nur der erste Satz ist durchaus als Mollsatz anzusprechen, auch die Wahl der Tonarten für die Mittelsätze (B-dur, g-moll) läßt sich natürlicher mit g-moll als Ausgangspunkt erklären. Das Rondo steht allerdings in G-dur, aber dessen Alternativsatz nimmt mit seinem g-moll die Erinnerung an die Haupttonart wieder auf.

feinen Humor durchwebt, einer ziemlich seltenen Blume in Spohrs Musengärtlein. — Das Trio (in Es) bringt das alte Material in neuer, etwas hellerer Beleuchtung.

Vierter Satz. Finale-Rondo. Vivace, $^2/_4$, G-dur.

In unaufhaltsamer, teils glatter, teils punktierter Sechzehntel-Bewegung läuft die erste Violine dahin. Der Fluß dieser heiteren Gedanken, welche nur am Schlusse sentimentales Gepräge erhalten, wird in der Mitte durch ein kräftiges Fugato in g-moll unterbrochen. Aber Spohr fühlt sich in der strengen Schreibweise nicht recht heimisch und kehrt bald zu der homophonen Manier zurück.

Allgemeines. Obwohl nach Angabe des eigenhändigen Katalogs in derselben Zeit entstanden wie Nr. 1, so unterscheidet sich doch dieser jüngere Zwilling in vielen Punkten sehr wesentlich von dem älteren, sodaß man versucht sein möchte, jenen in eine erheblich frühere Periode zu verweisen. Am eindringlichsten offenbart sich diese Differenz in dem Charakter der Anfangssätze.

Mit Ausnahme des auf Mozarts Pfaden wandelnden Adagios spricht das Quartett seine eigene Sprache; der Erfindung des Finalthemas mag die seichtere Manier Rodes zum Vorbild gedient haben. Größere Reife spricht aus den individueller geformten Motiven, aus der ganzen Anlage, vor allem auch aus der geistvollen Ausnutzung der unteren Instrumente. Infolge der Belebung aller Stimmen und des Fehlens jeglichen virtuosen Beiwerks hat das Werk den Vorzug, im strengen Stil gearbeitet zu sein. Bei einem Vergleich der Sätze unter sich verdient das Scherzo ob seiner glücklichen Erfindung die erste Stelle.

Historische und bibliographische Notizen zu den Quartetten op. 4. Die Entstehung fällt nach Spohrs eigenhändigem Katalog in das Jahr 1807. In der Autobiographie [1]) heißt es bei Erwähnung der 1808 komponierten Quartette op. 15: „Im Quartett, wohl der schwierigsten aller Kompositionsgattungen, hatte ich mich schon ein Jahr früher versucht. Es ging mir aber damit, wie mit den Gesangskompositionen. Bald nach ihrer Vollendung gefielen sie mir nicht mehr. Ich würde sie deshalb auch nie veröffentlicht haben, hätte sie nicht mein Verleger in Leipzig, Herr Kühnel, bei dem ich sie im Herbste 1807 spielte, fast mit Gewalt zurückbehalten [2]) und bald darauf als op. 4 herausgegeben.“ Im Verein mit dem Umstand, daß von den elf ins Jahr 1807 fallenden Kompositionen dem op. 4 sechs im Katalog vorangehen, läßt Spohrs Mitteilung als Entstehungszeit den Sommer 1807 vermuten.

Der Verleger Kühnel war selbst ein eifriger Quartettspieler, so daß sein Anerbieten wohl nicht allein auf geschäftlichen Motiven beruhte, sondern wahrscheinlich auch der Erkenntnis von der Originalität der Werke entsprang. Mit der Herausgabe scheint er es nicht so eilig gehabt zu haben, wie es nach der Aeußerung Spohrs zu erwarten wäre. Wenigstens findet sich in den buchhändlerischen Anzeigen, soweit die Allgem. Mus.-Ztg. in Betracht kommt, in den nächsten Jahren keine Erwähnung, und der mir vorliegende Druck (aus der Kgl. Bibliothek Berlin) nennt als Verleger schon C. F. Peters, an welchen Kühnels Verlag 1814 übergegangen war. [3]) Jedenfalls erfolgte die Herausgabe spätestens bis Ende 1815. [4]) Im Intelligenzblatt der A. M. Z. wird op. 4 erst im Oktober 1818 angekündigt.

Weitere Ausgaben von op. 4, Nr. 1 und 2: Ricordi-Mailand (7 Fr. 50 Ct.), Gambaro-Paris (9 Fr.), Richault-Paris (6 Fr.), sämtlich vor 1829. [5]) Ein Neudruck bei dem Originalverleger (Peters) erschien 1889. [6])

Arrangements: a) von Nr. 1: für Klavier zu 4 Hd. von F. de Boyneburgk, Peters, 1835. [7])

b) von Nr. 2: für Klavier zu 4 Hd. von August Schlums, Breitkopf & Härtel. Wahrscheinlich bezieht sich hierauf folgende Anzeige im Intell.-Bl. der A. M. Z. vom Februar 1821, wonach sich unter den seit Michaelis 1820 erschienenen Werken befindet: „Spohr, L., Quatuor, arrangé pour le Pfte. à 4 mains. 1 Thlr.“ — Von

---

1) I, 130.

2) Diese Scene muß sich Ende Oktober zugetragen haben; Spohrs öffentliches Konzert in Leipzig fiel auf den 27. Oktober.

3) Allerdings trägt das Titelblatt des Drucks (‚Deux Quatuors pour deux Violons, Viola et Violoncelle, composées par Louis Spohr.‘ Leipzig, C. F. Peters. Pr. 2 Rthlr.) nicht die Widmung an den Herzog von Gotha, die nach Angabe des authentischen Katalogs und Schletterers Verzeichnis (das gleichfalls als Verleger Peters bezeichnet) den Quartetten beigegeben war. (Mit dem Wortlaut: dédiés à son Altesse Sérénissime Monseigneur le Duc regnant de Saxe-Gotha et Altenbourg.‘ -- Die Widmung erfolgte auf Verlangen des Herzogs [I, 130]. Es ist also anzunehmen, daß das Berliner Exemplar aus einem Neudruck stammt, der — nach graphischen Merkmalen — zeitlich bald nach der ersten Ausgabe aufgelegt sein muß.

4) Hofmeister, Handbuch der Mus.-Litt., 1817.

5) Hofmeister, 2. Aufl, 1828.

6) Wilh. Altmann, Kammermusik-Litteratur, 1910.

7) Intell.-Bl. der A. M. Z. vom Juli 1835. — J. Jantzen gibt als Verleger Breitkopf & Härtel an.

dieser Bearbeitung erschien 1839 eine neue Ausgabe[1]), mit der Ankündigung: „Abermals eine neue Auflage eines vielverbreiteten Werkes.“

Ferner ein Arrangement für Violine und Guitarre (!!), bei Haslinger. — Das Adagio wurde separat für Klavier bearbeitet (von C. Räusche) und bei Cranz in Hamburg verlegt. (Pr. 50 Pfg.)[2])

3.

Quatuor brillant op. 11, d-moll.

Das erste der Quatuors brillants besitzt alle Untugenden dieses Genres. Alles scheint nur auf den virtuosen Effekt hin zugestutzt, der musikalische Gehalt tritt stark zurück. So ist gleich beim ersten Satz, Allegro moderato, c, d-moll, der Kopf des Themas ohne Liebe behandelt, wenigstens in den Nebenstimmen: II. Violine und Bratsche schaben ihre Achtel, der Baß begnügt sich mit den notdürftigsten Schritten. Das Thema selbst ist dem Anfangsthema von op. 4 Nr. 2 nahe verwandt. Der Stimmungsgehalt ist dementsprechend etwa der gleiche; jedoch bewirkt das Fehlen der Chromatik in der Begleitung, sowie ihre gleichmäßige Bewegung eine größere Ruhe des Ausdrucks. Eine Wiederholung des Themas in der höheren Oktave wird nicht vollständig durchgeführt, sondern mit einer Modulation stürzt sich der Komponist in ein Meer von Passagen hinein, aus dessen Fluten nur ganz selten ein Inselchen hervorragt. Auch die Durchführung wird ausschließlich von Figurenwerk bestritten. Dieses zeigt die bekannten chromatischen Durchgangs- und Wechselnoten, sowie Modulationen in reicher Fülle. Die Monotonie in den drei Unterstimmen ist trostlos; sie haben sich mit Begleitung einfachster Art (Baß mit nachschlagenden Achteln der Mittelstimmen) zu begnügen.

Der zweite Satz, Adagio, 2/4, B-dur,

zerfällt in zwei Teile, von denen der zweite sich nur durch reichere Verzierung, sowie Veränderung der Tonalität in der zweiten Hälfte von dem ersten unterscheidet. Das Thema ist eine deutliche Copie der Arie »Il mio tesoro intante« aus „Don Giovanni“; auch die Harmonisierung ist in Mozartschem Geiste gehalten.

Der dritte Satz, Rondo, 2/4, d-moll,

überragt seine Vorgänger in dreifacher Beziehung. Einmal spielen die Passagen nicht eine so überragende Rolle, daß sie jedes thematische Leben ersticken; vielmehr treten zwischen den einzelnen Repetitionen des Hauptmotivs mehrere selbstständige Bilder auf, welche auch die Eintönigkeit des Haupt-Rhythmus angenehm unterbrechen. Zweitens werden die begleitenden Instrumente besser bedacht, wenngleich sie immerhin noch sehr zurücktreten. Endlich kann der Primgeiger in diesem Satze mit seiner Virtuosität in erhöhtem Maße prunken, denn hier hat der Meister eine Menge von Doppelgriffen und sonstigen Schwierigkeiten angebracht. In der Erfindung bewegt sich auch dieser Satz im herkömmlichen Gleise, der galoppierende Rhythmus weist indes deutlich auf den Romantiker hin.

Allgemeines. Der Gesamteindruck läßt sich dahin zusammenfassen, daß Spohr sich hier nach der rein musikalischen Seite hin sehr leicht getan hat. Von allen Quartetten ist es das unbedeutendste.

Die Komposition ist gleichfalls 1807 entstanden, und zwar laut Eintrag im Katalog unmittelbar nach op. 4. In seinen Erinnerungen erzählt Spohr von der besonderen Rolle, welche das Quartett infolge eines Zufalls für die Familie seines Freundes Kleinwächter in Prag erhielt, in dessen Hause er bei seinem Prager Aufenthalt (1807 auf 1808) häufig zu musizieren pflegte. „So trug ich an einem Sonntag Morgen ein Solo-Quartett von mir (D-moll, op. 11, bei Simrock) vor, als der Hausherr plötzlich abgerufen wurde und, nach einiger Zeit zurückkehrend, der Gesellschaft verkündete, es sei ihm so eben während des Quartetts ein Sohn geboren worden! Unter die Glückwünsche der Anwesenden mischte sich auch der, daß diese harmonische Begrüßung des neuen Weltbürgers für sein Leben von der besten Vorbedeutung sein und ihm vor Allem den Sinn zur Musik erschlossen haben möge! Letzteres traf denn auch in hohem Grade ein. Louis Kleinwächter (man hatte ihm mir zu Ehren meinen Taufnamen gegeben) bildete sich wirklich, obgleich nur Dilettant (er wurde Jurist) zu einem ausgezeichneten Künstler aus, wie dessen Kompositionen, von denen mehrere gestochen sind, genügend beweisen.“[3]) Mit der Familie Kleinwächter blieb Spohr lange in vertrautem Verkehr, so machte er mit ihr die Reise in die sächsische Schweiz (1836) gemeinsam.[4]) Der mit den Klängen des D-moll-Quartetts begrüßte Sohn, Dr. L. Kleinwächter, betätigte sich auch als Komponist von Quartetten, welche im Spohrschen Geschmack gehalten sind.

Das Quartett erschien mit dem Titel »Quatuor brillant pour deux Violons etc.; composé et dédié à

[1]) A. M. Z. 1839, Nr 11. — Ich hatte Gelegenheit, die Schlums'sche Arbeit kennen zu lernen. Sie läßt alle Wünsche offen und ist nichts als eine mechanische Verteilung der vier Stimmen auf zwei Spieler.

[2]) Nach Jantzen, Katalog.

[3]) I, 111.

[4]) II, 211.

son ami Kleinwächter à Prague par L. Spohr« im Mai 1808 [1]) bei N. Simrock in Bonn (Pr. 4 Fr.). Eine weitere Ausgabe erschien in Paris bei Richault (6 Fr.) [2])

In einer Recension vom Jahre 1808 [3]), welche sich zugleich auf das 4. Violinkonzert (op. 10) und die Ouverture op. 12 erstreckt, verbreitet sich der ungenannte Kritiker (Rochlitz?) allerdings nur über den allgemeinen Charakter der Spohrschen Musik; als eine der frühesten Kritiken sind seine Auslassungen interessant genug: „Spohr zeigt sich als ein sehr schätzbarer Tonsetzer, der in seinen Werken ebensowenig, wie in seiner Spielart, ein bloßer Nachahmer dieser oder jener beliebten Manier ist, sondern, hier wie dort, seinen eigenen Weg einschlägt, und sich frei, bestimmt und gänzlich, in seiner Individualität darstellt. — Die Gedanken, die Ausarbeitung und die Schreibart des Hrn. S. gehen sehr selten, oder gar nicht aus auf Darstellung des Erhabenen; noch viel weniger opfert er der komischen Muse: seine Kompositionen haben — die eine mehr als die andere, aber doch sämtlich den Charakter eines geistreichen, aber gemäßigten Ernstes, und einer angenehmen, bald mehr düstern, bald mehr sanften Schwermut. Will man das Romantisch nennen, so hat Rec. nichts dagegen. — Kurz, die Manier, deren sich Herr S. in seinen für die obligate Violin geschriebenen Werken bedient, ist, (besonders wenn bei seiner so klaren Darstellung aller melodischen Teile des Kunstwerks sein Geist bei mehrern Ausarbeitungen, auch noch in mehr Mannigfaltigkeit der harmonischen Wendungen eingehen lernt,) ganz vorzüglich dazu geeignet, eine bis auf ihre kleinsten Teile ausgezeichnete Entfaltung einer nicht sehr weit ausgreifenden Reihe edler und wohlgeordneter Empfindungen an dem Geiste des Zuhörers vollkommen deutlich und klar vorüber zu führen. Die übrigen Eigenheiten seiner Melodie, die sich hin und wieder in ungewöhnlichen Tonfügungen bewegt, lassen sich besser empfinden als beschreiben.“ Nachdem die zum Vortrag erforderlichen Manieren eingehend betrachtet worden sind, geht der Verfasser zur Einzelkritik über und bemerkt zu dem Quartett: „In diesem Quartett sprechen sich die Eigentümlichkeiten der Spielart des Verfassers noch merklicher aus, als in dem Konzerte. Daher ist auch die erste Violin dieses Tonstückes in mancher Hinsicht schwerer auszuführen, als die Solostimme jenes Konzerts. Die Wirkung des Ganzen wird sehr schön und keineswegs oberflächlich sein, aber dazu muß die erste Stimme notwendig in jener Spielart des Verfassers vorgetragen werden.“

4.

op. 15, Nr. 1. Es-dur.

Erster Satz. Allegro vivace, 3/4, Es-dur.

Eine in ruhiger Viertelbewegung dahinfließende Melodie bildet den Grundstock des Satzes. Die Chromatik ist so stark in den Vordergrund gerückt, daß sie den integrierenden Bestandteil des Themas bildet. Sie verbreitet eine schwärmerische, sanft elegische, doch nicht weichliche Stimmung. Untermischt mit kräftigeren Accenten, wie mit gefühlsreichen Melismen, strahlt diese Musik eine heitere Ruhe aus. Auch das Nebenthema bleibt in diesem Bannkreise, und verstärkt so die idyllische, pastorale Note. Die Verarbeitung der Motive ist musterhaft. In der Form zeigt der Satz insofern einen Fortschritt gegen op. 4, als der erste Teil bei seiner Wiederkehr reicher ausgeschmückt ist.

Der zweite Satz, Andante, 2/4, c-moll

bringt mit seinen straffen Rhythmen und der düstern Färbung einen wirksamen Gegensatz. Es ist ein echter Trauermarsch in knappster Form; die erste achttaktige Periode drückt stolze Trauer und Größe aus; die zweite, in Es-dur, mildert den Schmerz mit tröstender Cantilene. Ein liebliches, doch leicht die Grenze der Trivialität streifendes Trio in C-dur enthüllt ein hübsches Duett zwischen Violine und Cello. Die Coda, aus Elementen des Hauptsatzes und des Trios gemischt, malt hoffnungslosen Schmerz. Der ganze Charakter des Stückes, namentlich einige Modulationen, gemahnen an verwandte Sätze Schuberts, es lebt in ihnen der eigentümliche romantische Geist seiner vierhändigen Klaviermärsche.

Der dritte Satz, Menuetto, Allegretto, 3/4, Es-dur

fügt — zum Schaden des Ganzen — kein neues Stimmungsmoment hinzu. Der Hauptgedanke ist im wesentlichen identisch mit dem Seitenthema des ersten Satzes, das hier nur etwas menuettmäßig zurechtgestutzt ist. Die Partien in Moll sind stark elegisch gefärbt, sowohl in der Melodik als in der Harmonie (kleine Nonen, Orgelpunkt). Das Trio — C-dur — enthält eine muntere Variation des Hauptgedankens.

Vierter Satz. Rondo-Presto, 6/8, Es-dur.

Dieses Rondo ist — ein Kuriosum — trotz seiner Bezeichnung in Sonatenform angelegt: ein erstes und zweites Thema mit Ueberleitungs- und Schlußgruppen im ersten Teil, welcher wiederholt wird; darauf eine Durch-

[1]) Intell.-Bl. der A. M. Z., beigelegt 11. Mai 1808.
[2]) Hofmeister, Handbuch 1828.
[3]) A. M. Z., 11, 181 (Dezember 1808).

führung, in welcher aus dem zweiten Thema ein neuer Schößling emporsprießt, und zu schönen Modulationen von Des nach A, und von A nach B Anlaß bietet. Im dritten Teil steht das zweite Thema in der Tonica. Von einer öfteren Wiederkehr des Hauptthemas, welche das erste Kennzeichen eines Rondos ist, kann keine Rede sein. — Mit geschäftiger Regsamkeit eilt das Hauptmotiv dahin, das zweite Thema hebt sich mit dem pointierten Rhythmus und der gemessenen Haltung scharf davon ab. Charakteristisch ist wieder der Schluß mit den chromatischen Mittelstimmen und ruhendem Baß. Im allgemeinen überwiegt der Eindruck eines flüchtigen Tonspiels.

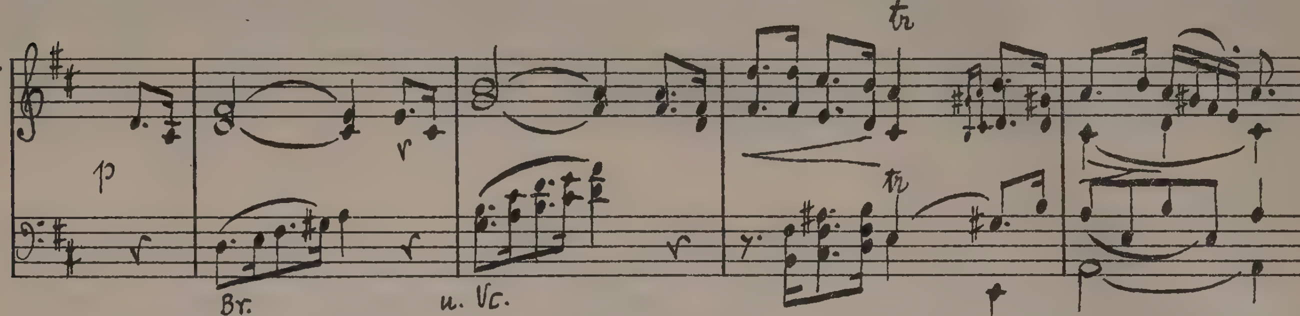
Allgemeine Charakteristik. Gegen op. 4 stellt das Quartett einen namhaften Fortschritt dar. Der Quell seiner Erfindung sprudelt frisch, die Selbständigkeit ist bedeutend gewachsen, und andererseits hat sich der Künstler noch nicht auf Einseitigkeiten festgelegt. Prächtig sind insbesondere die ersten beiden Sätze, nach Erfindung und quartettmäßiger Faktur ohne Tadel. Die beiden letzten Sätze fallen etwas ab, auch in stilistischem Betracht, doch bleibt das virtuose Element auch in ihnen ganz ausgeschlossen, und auch sonst ist die Vorherrschaft der ersten Geige nach Möglichkeit beschränkt, sodaß das Quartett ein streng gearbeitetes zu nennen ist.

5.

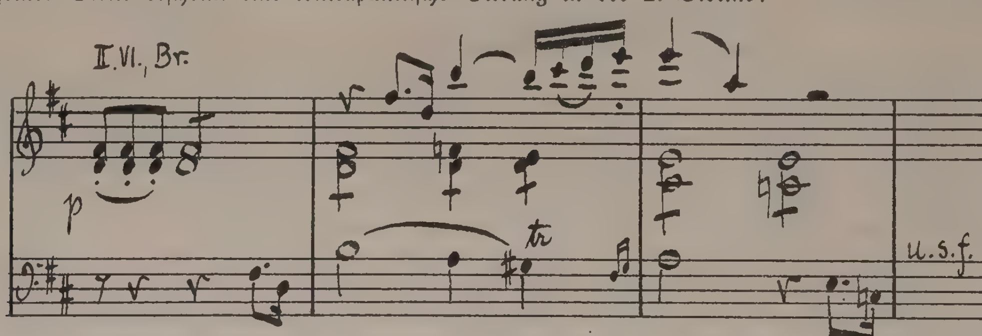
op. 15, Nr. 2. D-dur.

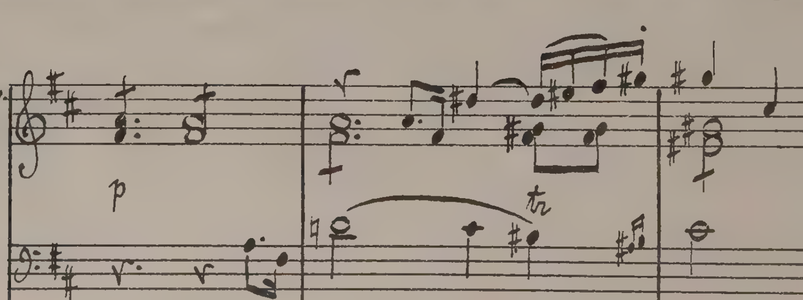
Der erste Satz, Allegro moderato, c, D-dur

beginnt mit einer marschartigen Weise, fröhliche Gesänge einer heranziehenden Kriegerschar scheinen sich zu nähern:

10.


Das sind Töne, wie wir sie von Spohr bisher nicht gewohnt waren. Das motivische Material dieses Themas ist so reich, daß der Komponist damit den ganzen Satz bestreitet, bald verwendet er den Auftakt, bald den kräftigen Terzengesang, bald die Cadenz mit den kleinen Trillern oder die Sechzehntel des Schlusses. Mit staunenswerter Fruchtbarkeit arbeitet die Phantasie, immer neue Bilder aus diesem Stoff zu formen. Ein eigentliches zweites Thema tritt nicht auf, an seiner Stelle erscheint eine kontrapunktische Bildung in der 1. Violine:

11.


12.


Diese zarte Bildung mutet schon fast Schumannisch an. Sie erhält eine neue Färbung durch eine Umkehrung der äußeren Stimmen; das zarte Gespinnst der Oberstimme erklingt dann wundersam in den tiefen Regionen des V-Cellos. In der Durchführung verdüstert sich das glänzende Bild oft zu Moll, sodaß wir den Eindruck eines Kampfes erhalten; aber das Schlachtgetöse verhallt schließlich im ppp.

In diesem genial concipierten Satz ist nichts von der sanften Wehmut zu finden, die so oft der herrschende Charakter der Spohrschen Musik ist.

Das Scherzo, Allegro vivace, $^3/_4$, G-dur,

ist ein leichtbeschwingter Satz voll Laune und Geist. Eine pikante Würze geben — nach Beethovenschem Muster — plötzliche Unterbrechungen des Flusses durch Generalpausen, nach denen das Thema in stets anderer Tonart, wie suchend, eintritt und dann wieder abbricht. Eine musettenartige Melodie, welche im Hauptsatz nur einmal, aber in kunstvoller kanonischer Engführung vorkam (die Violine ist der Bratsche stets um ein Achtel auf den Fersen), wird im Trio (e-moll) weiter ausgebeutet. Interessant sind die vielen Sforzati auf schlechtem Taktteil, die gleichfalls wohl auf Beethovens Vorbild zurückzuführen sind.

Dritter Satz, Finale. Largo, c — Allegro molto, D-dur.

Von 4 langsamen Takten eingeleitet, entwickelt sich eine große Fuge über einem einfachen, kräftig einherschreitenden Thema. Nachdem es in allen Stimmen kunstgerecht durchgeführt worden, erfolgt die weitere Bearbeitung in freiester Weise, wobei der Autor bedacht ist, jede Härte zu vermeiden und in Wohllaut aufzulösen. Die Form ist das Sonatenschema, im Durchführungsteil wird das Thema vorwiegend in der Umkehrung gebracht. Das Gewebe ist, einige Cadenzen abgerechnet, streng polyphon, die vier Stimmen sind gleichberechtigt behandelt. Als Vorklang zur Wagnerschen Faust-Ouverture interessiert eine Stelle, wo die Intervallschritte des Themas aufwärts zur Oktave, abwärts zur Septime geweitet sind:



Allgemeines. Dieses Quartett nimmt insofern eine Ausnahme-Stellung ein, als es — im schärfsten Gegensatz zu dem vorigen, welches mit seiner ruhig-vornehmen Linienführung sich innerhalb der dem Meister eigentümlichen Schranken des Ausdrucks hält — auf einen kraftvollen, lebensfreudigen Ton gestellt ist. Die Faktur ist rein quartettmäßig. In formeller Beziehung ist die Beschränkung der Sätze auf die Dreizahl, insbesondere aber das Fehlen eines langsamen Satzes sehr auffällig, um so mehr, als es, abgesehen von dem Quatuors brillants, das einzige dreisätzige Quartett ist. Die Annahme hat viel für sich, daß ursprünglich ein Adagio vorhanden war, welches Spohr nach der Kritik Reichardts (s. unten) gestrichen hat.

Historisches zu op. 15. Die Entstehung beider Quartette fällt nach dem Zeugnis der Selbstbiographie und des Katalogs in das Jahr 1808. Sie teilten, zusammen mit den ersten Quartetten, die spätere Ablehnung ihres Schöpfers, wie oben bei Besprechung von op. 4 erwähnt ist. Spohr fährt an jener Stelle mit Bezug auf op. 15 fort: „Die beiden neuen Quartetten, ebenfalls bei Kühnel, gefielen mir nun zwar etwas länger; doch habe ich später, als ich im Quartettstil Besseres zu leisten erlernt hatte, ebenfalls bereut, sie herausgegeben zu haben."

Sie gingen, wie op. 4, 1814 in den Verlag von Peters über (Pr 2 Rthlr.), auch die Editionszeit wird, mangels sicherer Nachrichten, etwa dieselbe gewesen sein. Nach Hofmeisters Handbuch von 1817 waren sie bis spätestens Ende 1815 gedruckt. Eine zweite Ausgabe erschien bei Richault-Paris (à 6 Fr.) [1]). — Grove's Dictionary nennt als Tonarten der beiden Quartette irrtümlich C- und A-dur.

[1]) Hofmeister, Handb. 1828.

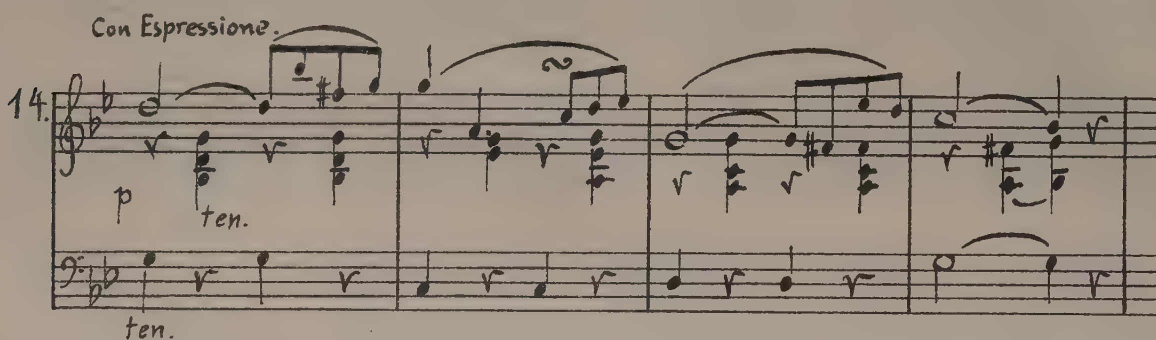
Das einzige bekannt gewordene Urteil hat uns Spohr selbst überliefert.[1]) Es stammt von Joh. Friedr. Reichardt, welcher zu Anfang des Winters 1808/09 von Cassel, wo er Kapellmeister an Jérômes Hof war, nach Gotha herüberkam. Der berühmte Gast hatte früher schon Spohrs Violinspiel ungnädig kritisiert[2]); nachdem ihm Spohr nun seine „beiden neuen eben vollendeten Violin-Quartetten“ zu hören gegeben hatte, sah er seinem Urteil mit großer Spannung entgegen. „Daher fühlte ich mich“, erzählt er, „nun von neuem unangenehm berührt, als Reichardt auch an diesen Qartetten allerhand auszusetzen hatte und dies sans gêne aussprach. Vielleicht war es aber nur die selbstgefällige Miene der Unfehlbarkeit, mit der dieser seine Urteile verkündete, von der ich mich verletzt fühlte; denn später mußte ich mir abermals gestehen, daß in Reichardts Ausstellungen manches Begründete enthalten sei. Besonders war es eine Bemerkung, derer ich mich bei späteren Arbeiten noch oft erinnerte. Ich hatte nämlich in einem Adagio von Anfang bis zu Ende, nach Mozart'scher Weise, eine Figur bald in der einen, bald in der anderen Stimme durchgeführt und in meiner Freude über die künstlichen Verschlingungen nicht bemerkt, daß dies zuletzt monoton wurde. Reichardt aber, obwohl er die Durchführung lobte, sprach dies schonungslos aus und setzte noch boshaft hinzu: „Sie ruhten nicht eher, als bis Sie die Figur zu Tode gehetzt hatten!““ — Das Fehlen eines Adagios im D-dur-Quartett sowie der Umstand, daß die Ausstellungen Reichardts sich auf das Andante des Esdur-Quartetts nicht beziehen können — aus inneren Gründen —, zwingen zu dem Schlusse, daß Spohr den langsamen Satz des D-dur-Quartetts nachträglich eliminiert hat.

6.

op. 27. g-moll.

Erster Satz. Allegro moderato, c, g-moll.

Man hat gemeint, das musikalische Wesen eines Großen in einem einzigen Thema konzentriert erblicken zu können, und so den Anfang des g-moll-Quintetts als Spiegelbild Mozarts bezeichnet, wie als Incarnation Beethovens derjenige des f-moll-Quartetts (op. 95) aufgestellt worden ist. Mit dem gleichen Recht lassen sich die ersten vier Takte dieses Satzes als die musikalische Visitenkarte Spohrs bezeichnen:



Diese sensitive, fast allzu empfindliche Klage einer unstillbaren Sehnsucht, welche bei aller Hingebung doch edle Haltung wahrt, mit ihrer in großen Kurven mehrmals auf- und absteigenden melodischen Linie, mit ihrer Bevorzugung der verminderten Intervalle und chromatischen Durchgangsnoten ist so recht ein Abbild Spohrs. Alle Ecken und Kanten sind abgeschliffen, alle Härten gemildert und in Weichheit aufgelöst. Nachdem das Thema zum zweitenmal aufgetreten ist, (und zwar um eine Oktave tiefer, auf der G-Saite der Violine, wo es ergreifend klingt), gewinnt in einem überleitenden Zwischensatz das virtuose Moment mit einem für ein Violinkonzert trefflich passenden Material die Oberhand. Das zweite Thema malt wehmütige Resignation, die den krampfhaft zuckenden Schmerz (Sforzati in den Mittelstimmen) sanft zurückdrängt. Wie aus dem Durchführungsteil erhellt, sind die Themen, so schön sie erfunden sind, nicht recht geeignet zu kontrapunktischer Verarbeitung, denn neue Blüten entsprießen ihnen nicht. Im wesentlichen begnügt sich der Komponist mit dem bisherigen Stoff, welcher etwas umgemodelt und in andere Tonarten transponiert wird. Es ist das eine Art der Durchführung, welche, im Gegensatz zu der von den Klassikern geübten thematischen Zerlegung, die „romantische“ genannt werden kann, da sie die romantischen Komponisten, von Schubert bis auf Bruckner herunter, mit Vorliebe benutzt haben. Dem innersten Wesen der Romantiker, welche die Farbe vor der Zeichnung bevorzugen, entspricht sie besser als jene. Spohr, der als Formkünstler mehr Klassizist als Romantiker ist, wendet diese Art nur selten an.

---

[1]) I, 134.

[2]) I, 87.

Das Adagio, c, Es-dur

ist in seiner ganzen Art der älteren Stilperiode im Geschmacke Mozarts angepaßt; über ruhigen Harmonien erklingt ein breiter edler Gesang mit „Mannheimer Seufzern“, in welchen im 6. und 7. Takt das Hauptthema des vorigen Satzes hineinverwoben ist. Die Stimmführung ist schlicht und nicht auf Brillanz hergerichtet.

Merkwürdig ist der Alternativsatz in G-dur: über Staccato-Sextolen der Mittelstimmen (im pp) liegt, von Pausen unterbrochen, eine ariose, von verhaltener Leidenschaft durchglühte Cantilene. Der ans Dramatische streifende stark bewegte Ausdruck der Melodie erhält durch ruckartige Schleifer des Basses eine seltsame Beleuchtung.

Das Menuetto, Allegretto, $^3/_4$, g-moll

ist wieder ganz und gar romantisch Nachdem das unisono geführte Thema im pp verklungen ist, fängt die Chromatik der Mittelstimmen zu spuken an, und zwar im weitgehenden Maße, so daß die Musik gekünstelt, ja fast gequält klingt. Das Trio (in B) ist ein liebenswürdiges, einfach harmonisiertes Sätzchen voll neckischer Anmut, im Charakter dem Ländler angenähert.

Das Finale, Vivace, $^6/_8$, G-dur

besteht aus einem $^6/_8$ Teil in G, und einem $^2/_4$ Teil in D (das zweite Mal in G). In dem ungestüm vorwärts dringenden Thema des ersteren weht ein anderer Geist als in den bisherigen Sätzen, fröhliche, naive Ausgelassenheit und Humor treiben ihr Wesen. Mit großer Kunst ist der $^2/_4$-Rhythmus:



in den triolischen $^6/_8$-Rhythmus eingegliedert, der Uebergang vollzieht sich fast unmerklich. Das Thema des zweiten Teils hat gleichfalls fröhlichen Charakter. In seiner Fortführung läßt sich eine deutliche Reminiszenz an die Ouverture zur „Entführung“ erkennen. Zahlreiche kunstvolle kanonische Verschlingungen zeigen die Hand des Meisters. Auch harmonisch finden sich entzückende Details.

Allgemeines. Das volle vier Jahre nach den letzten Quartetten (op. 15) entstandene Werk zeigt die Spohr'sche Individualität zur völligen Reinheit entwickelt. Die Grundnote der Sentimentalität erklingt in einer bisher nicht dagewesenen Intensität und infiziert selbst den letzten, heiteren Satz, der doch einen ganz anderen Ton anzuschlagen sich bemüht. — Die Ecksätze sind die besten; der zweite fällt in seinem Hauptstück aus dem Rahmen durch zu enge Anlehnung an Mozart heraus, der dritte ist teilweise harmonisch zu gekünstelt. Störend ist auch die stilistische Ungleichmäßigkeit, die darin liegt, daß der erste Satz großenteils ein Violinkonzert mit Triobegleitung geworden ist. Diese Mängel hindern mich, das Quartett so hoch zu bewerten, wie dies Paul David [1]) getan. Die Vorzüge bestehen hauptsächlich in der Erfindung der Themen, der kontrapunktischen Arbeit und dem Reichtum an verschiedenen Stimmungsbildern.

Der Katalog bezeichnet als Entstehungsjahr 1812. In der Autobiographie schreibt Spohr darüber [2]): „Ich hatte bereits ein Manuskript mit nach Wien gebracht, ein Solo-Quartett für Violine, welches ich auf der Reise vollendet hatte Mit der Komposition eines zweiten war ich eben beschäftigt. Dieses beschloß ich noch vor der Abreise nach Gotha fertig zu machen und dann beide an Herrn von Tost abzugeben.“ Mit dem ersten, das er auf der Reise vollendet, kann nur op. 27 gemeint sein, das einzige Quartett aus dem Jahre 1812. Von der Reise wissen wir nur, daß sie im Herbst [3]) angetreten wurde; wahrscheinlich im Oktober [4]). Am 17. Dezember, wo das erste Konzert in Wien stattfand, war es also schon vollendet.

Das Erscheinen von op. 27 im Verlage von Mechetti-Wien ist im Intell.-Bl. der A. M. Z. von April 1813 angekündigt. Der Titel lautet: »Grand Quatuor pour deux Violons etc., composé et dedié à Son Excellence Monsieur le Comte de Rasoumoffsky, Conseiller privé actuel de Sa Majesté l'Empereur de toutes les Russies, Sénateur, Chevalier des ordres de Saint André, de Saint Alexandre-Newsky, et Grand-Croix de celui de Saint Wladimir de la première Classe etc. etc. par son très-humble serviteur Louis Spohr«. (Pr. 2 Fl. 15 Kr.) Ueber die Vorgänge, welche zur Widmung des Quartetts an den aus der Geschichte der Beethovenschen Quartette so bekannten Grafen Rasumoffsky führten, liegen Nachrichten nicht vor. Die Mutmaßung liegt nahe, daß Spohr durch Vermittlung des ihm bekannten Violinisten Schuppanzigh, des Primgeigers des bei Rasumoffsky angestellten Quartetts, in Beziehungen zu dem Grafen getreten ist.

---

[1]) Grove's Dict.

[2]) I, 184.

[3]) I, 171.

[4]) Der Bericht der „A. M. Z.“ über das Konzert in Leipzig, das erste auf dieser Kunstreise, erschien unterm 28. Oktober.

Weitere Ausgaben: Richault-Paris (6 Fr.) [1]; Haslinger-Wien (Neuauflage), in der Zeit zwischen Januar 1829 und Ende 1833 [2]).

Arrangements: für Pfte. à 4 ms. von C. Czerny [3]); für Pianoforte Duet bei Augener & Co., London [4]); desgl. bei J. Duff & Co., London. [4])

In der Selbstbiographie ist von dem Quartett noch zweimal die Rede. Es stand auf dem Programm eines Konzerts, welches Spohr zu Ehren im Jahre 1847 von der Beethoven Quartett Society in London unter der offiziellen Bezeichnung »Homage to Spohr« veranstaltet wurde [5]). Dieselben Klänge hörte der greise Meister, als er, auf der letzten Rückreise von England begriffen (1853), in Calais ankam. Die dortigen Musikfreunde brachten ihm mit dem Vortrag dieses Quartetts eine Huldigung dar. [6]) Die Komposition galt jedenfalls als der Typus seiner Jugendwerke. Zwar ist die Opusnummer nicht angegeben, sodaß eine Konkurrenz mit op. 4 Nr. 2 möglich ist; dies aber machen innere Gründe unwahrscheinlich.

In der ‚Wiener allgem. musikal. Zeitg.' [7]) erschien schon sehr früh, am 20. Februar 1813, eine nicht signierte Kritik:

„Diese Komposition, die erste welche von dem Verfasser in Wien erscheint, und von deren Gehalt wir uns bereits in mehreren Gelegenheiten, wo Herr Sp. sie mit der ihm eigenen Vollendung vortrug, überzeugt haben, ist für den Violinspieler und den Kenner gleich interessant. Kunstmäßige, effektvolle Schwierigkeiten finden sich darin mit ausdrucksvollen Melodien, überraschenden Modulationen, und einer durchaus thematischen Bearbeitung zu einem geistvollen Ganzen verwebt. In dieser letzteren Hinsicht glaubt Rec. diesem Quartett den Platz vor Hrn. Sp.'s früherem Quatuor brillant aus D-moll anweisen zu sollen. [8])

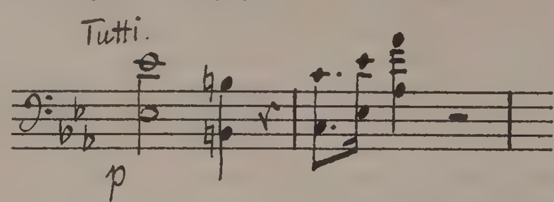
„Der erste Satz, dessen Thema schon den inneren Menschen anspricht, hat einen edlen, ernsten Charakter, der sich im zweiten Teile nach und nach in sanftere Empfindungen auflöst, und brillant schließt. Das Adagio trägt tiefes Gefühl in sich; in sanften Akkorden wogt das Accompagnement, während die Hauptstimme einen ausdrucksvollen Gesang führt; besonders schön und imponierend wirkt das Violoncell in der Mittelstelle. Der Menuett beginnt mit einem Unisono pp und schreitet in sanfter Melancholie fort; äußerst graziös und wiegend fällt das Trio in B-dur ein, in beiden ist der Uebergang in G-dur von sehr lieblicher Wirkung. Das Finale, hüpfend, gefällig und brillant, wechselt mit $^6/_8$ und $^2/_4$ Takt, eine Idee, die, wie sie hier ausgeführt ist, dem Rez. neu scheint; übrigens hält er dieses Stück, ungeachtet mehrer schöner Stellen und Uebergänge, für weniger vorzüglich."

7. [9.] [9])

op. 29. Nr. 1. Es-dur.

Der erste Satz, Allegro, c, Es-dur

wird von dem Motiv der absteigenden verminderten Quarte beherrscht. Es verdankt seine Erhebung zum bestimmenden Agens, wie unten ausführlich erzählt ist, einem musikalischen Scherz. Zusammen mit dem Gegensatz des daran geknüpften aufstrebenden Dreiklangs bildet es das originelle Hauptthema:



Der zweite Takt eignet sich, wie alle aus dem Dreiklang gebildeten Motive, vorzüglich für die Verwendung im Baß, und kommt so, teils separatim, teils auch in neuartigen Verbindungen mit dem Quartenmotiv ungezählte Male vor. Die dazu geschaffenen Kontrapunkte in der 1. Violine zeichnen sich durch blühende, warme Empfindung aus. Von dem Hauptgedanken ganz eingenommen, gönnt der Autor dem zweiten Thema, einer sich in Halbtönen heraufschiebenden sehnsüchtigen Melodie, nur bescheidenen Raum. Die Durchführung knüpft an ein harmloses Motiv aus der Schlußgruppe des ersten Teils an, das in viermaligen abwärtsspringenden Intervallen, meist verminderten Quarten, die Provenienz vom Hauptthema zeigt. In geisterhaftem pp zieht es sich dreimal durch ausgehaltene verminderte Septakkorde,

---

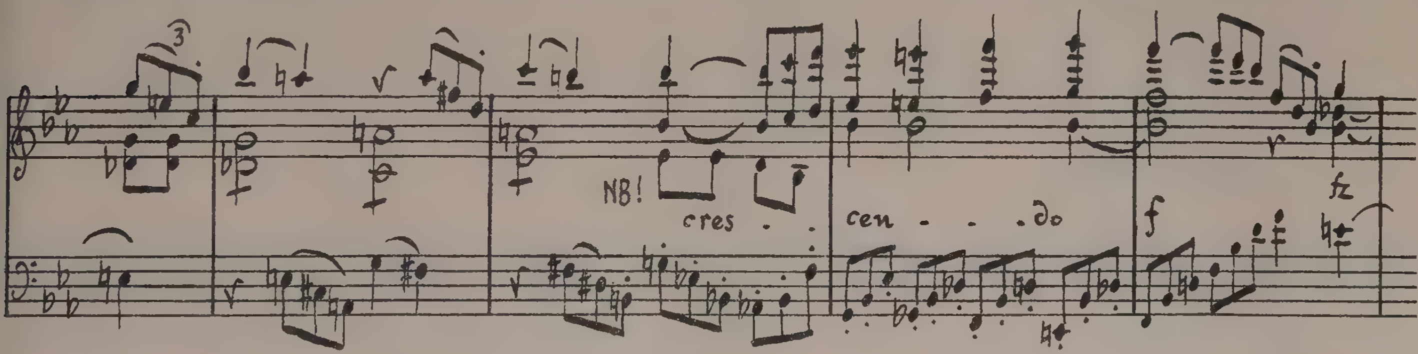
1) Hofmeister Handb. 1828.
2) ibid. 1834.
3) Schletterer, Katalog.
4) Catalogue of printed music in the library of the royal College of Music, London.
5) II, 320.
6) II, 362.
7) I S. 115.
8) Daß hier die Quartette op. 4 nicht erwähnt werden, ist ein Beleg für die oben vermutete Verzögerung ihrer Edition.
9) Die eingeklammerte Ziffer gibt die chronologische Reihenfolge an.

jedesmal unterbrochen durch eine Einschaltung, in welcher sich das Hauptthema, von punktierten Rhythmen unterstützt, aus der bangen Schwüle emporringen will. Endlich kehrt mit dem kernigen ersten Motive (Takt 2) nach und nach die tatenfreudige Stimmung zurück und wächst, sich wiederum (nach cis moll) verdüsternd, zum brausenden Fortissimo an, aus dem es schnell ins Piano zurücksinkt. Hier windet sich jetzt das zweite Thema aus den dunkeln Tiefen des Violoncellos langsam empor; eine in harmonischer Beziehung außerordentlich interessante Stelle, in deren sehnsüchtiger Chromatik abermals Tristan-Harmonien vorausgeahnt sind:

16.



Auch sonst finden sich zahlreiche proponistische Effekte harmonischer Art, namentlich geniale enharmonische Verbindungen Eine ganz moderne Modulation, bei welcher Oktavenparallelen in den äußeren Stimmen nur mühsam verschleiert sind, ist folgende:



Zwingende Macht des Ausdrucks, vollendete organische Verarbeitung des Stoffs und mustergültige Proportionen erheben den Satz zu wahrer Größe.

Zweiter Satz, Andante con Variazioni, $^2/_4$, c-moll.

Das Thema ist eine einfache, innig-ernste Weise mit einem in C-dur schließenden Nachsatz, und wird in fünf Variationen abgehandelt. Bei der ersten ist die Melodie der Sekondgeige anvertraut, die tiefen Instrumente begleiten in Achteln und mit veränderter Harmonie, während die 1. Violine sich in fließenden Triolen-Passagen ergeht. In Nr. 2 haben die drei unteren Instrumente eine bewegtere Figuration. Die dritte Variation (C-dur) ist frei gestaltet; nur die Harmonie wird in ihren Grundzügen beibehalten, darüber schwirrt in der 1. Violine nach dem Rhythmus eines geradtaktigen Tanzes eine anmutig-fröhliche Melodie. In der nächsten Variation, wieder in Moll, bringt die Viola

das Thema in seiner ersten Gestalt, von den übrigen Instrumenten mit marschartigen Rhythmen begleitet. Schließlich wandert es in der letzten Variation in den Baß, umflattert von dreistimmigen Zweiunddreißigstel-Figuren. Am anziehendsten sind die dritte und vierte Variation, die übrigen sind etwas ledern, weil die Figuration allein nicht viel bietet.

Scherzo. Moderato, 3/4, Es-dur.

Das Thema, das dem Komponisten von seiner kurz zuvor geschriebenen Oper ‚Faust' her noch in der Erinnerung war, eignet sich vorzüglich zur fugenhaften Behandlung. Die Verarbeitung geschieht mit großer Meisterschaft und zeigt, daß Spohr in der Kompositionstechnik seit dem op. 27 einen bedeutenden Schritt vorwärts getan hat. Alle Stimmen sind real geführt. Das Trio in H-dur, welche Tonart, als enharmonisch gleich mit Ces, im Terzenverhältnis zu Es steht, ist dagegen homophon gehalten; sein in skalenartigen Gängen sich bewegendes Motiv ist freundlich, aber unbedeutend.

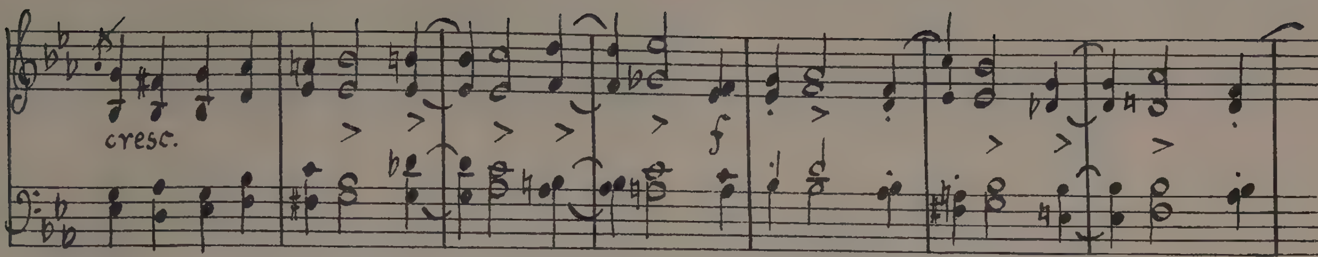
Das Finale, Vivace, 2/2, Es-dur

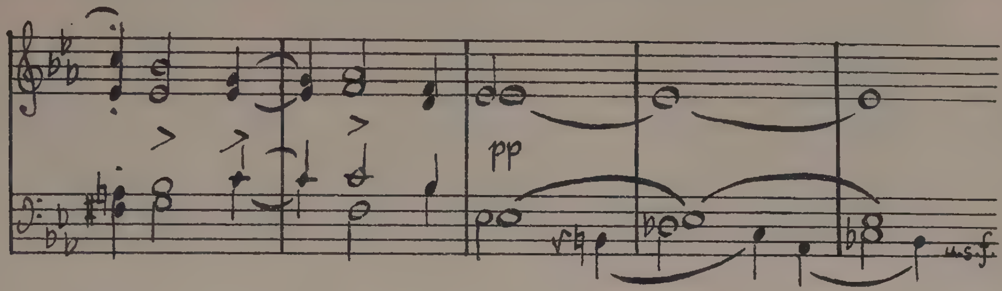
ist vielleicht die Krone des ganzen Werkes. Das Hauptthema hat, wenn man die Melodie allein betrachtet, einen heiteren Charakter; aber die eigentümliche Harmonie legt sich über diese Heiterkeit wie ein grauer Schleier. Die Ursache liegt hauptsächlich in der Führung des Basses, der sich entweder der Oberstimme in Terzen oder Sexten anschmiegt oder ruhig liegen bleibt, wie am Schluß der ersten achttaktigen Periode. Dort wird die verschleiernde Wirkung namentlich durch den verminderten Septakkord mit der Tonica als Baß — als Vorhalt des Dreiklangs — hervorgerufen. Noch weit gedämpfter wird die Stimmung in der folgenden Periode, wo der Baß ganz auf dem Orgelpunkt verharrt. Da wirken die synkopischen Rhythmen, mit denen das Thema schließt, wahrhaft erfrischend.

Im weiteren Verlauf weicht der von Anfang an mitklingende Unterton der Wehmut immer unverhüllter einem schmerzlichen Ausdruck; der Kopf des Themas, vielfach in Terzen auftretend, bevorzugt die kleine None als Vorhalt. Das zweite Thema stellt der bewegten Klage eine still-wehmütige Ergebung gegenüber.

Die Durchführung führt zunächst den Kopf des Hauptthemas in Moll aus; nach einer Generalpause setzt in As-dur das 2. Thema ein und gipfelt schließlich nach einer immer leidenschaftlicher werdenden, wundervoll harmonisierten Steigerung in einem ff-Aufschrei, dann beruhigt es sich langsam und leitet in den ersten Teil zurück. Wie meisterhaft, dramatisch und packend diese Ueberleitung gestaltet ist, das muß man in der Partitur nachlesen. An die Wiederholung des ersten Teils fügt sich eine ausgedehnte Coda, beginnend mit einer ideal-schönen Phrase, welche das düstere Gewölk wie ein gütiger Sonnenstrahl verscheucht. Das Haupt-Thema erklingt nun freudig und stolz, ausgetilgt ist alle Wehmut, und der synkopisierte, tatkräftige Schluß hat sogar entschieden etwas Siegfriedhaftes. Nur in der Tiefe grollen noch die bösen Geister.







Der letzte Abschluß ist in seiner äußerlich-orchestralen Fassung leider dem Vorhergehenden nicht homogen, doch bestätigt er in seiner rauschenden Freude zwingend den Eindruck einer beglückenden Lösung schwerer Konflikte.

Allgemeine Charakteristik. In diesem Werk erreicht Spohr den Höhepunkt seiner in Wien komponierten Quartette; ja, ich stehe nicht an, es für das hervorragendste seines ganzen Schaffens auf diesem Kunstgebiete zu erklären. Nach jeder Richtung zeigt es einen erstaunlichen Fortschritt; die Kompositionstechnik hat eine Reife erlangt, welche von späteren Werken erreicht, aber nicht übertroffen worden ist. Den größten Wert indes verleiht ihm — das gilt hauptsächlich für die Ecksätze — die eminente geistige Potenz in Erfindung und Ausbau seiner Ideen. Aus unscheinbarem Kern entwickelt des Autors fruchtbare Phantasie ein Wunderwerk von kühnen und ergreifenden Gedanken. Ganz unverkennbar ist der mächtige Einfluß der Beethovenschen Wesensart auf dieses Werk. Beethovensch ist diese Art der thematischen Zerpflückung, der Ausbau der Durchführung, die Neigung, zum Gegenstand der Darstellung Gedanken von erhabener Größe und Tiefe zu wählen, im Gegensatz zur großen Menge der Spohrschen Quartette, welche einen leichteren Ton festhalten. Von Einzelheiten bezeugen das ungemein häufige Betonen des schlechten Taktteils, die Sforzati namentlich im Finale, den weitgehenden Einfluß des Klassikers. Rhythmische Frische und Vielseitigkeit ist überhaupt einer der wesentlichsten Vorzüge des Quartetts. Der Schreibweise nach kann man, mit einigen Einschränkungen, das Quartett zu den gearbeiteten zählen, sodaß es auch in dieser Hinsicht befriedigt.

8. [10.]

op. 29, Nr. 2. C-dur.

Erster Satz. Allegro, $^3/_4$, C-dur.

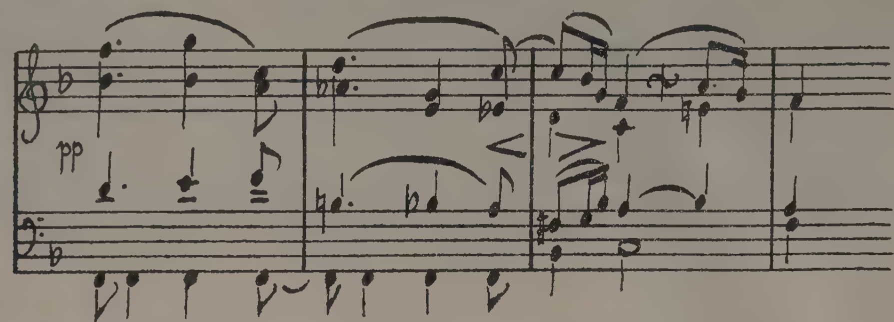
Das erste Thema schlägt den Grundton einer heiteren Geselligkeit an, in einem aus absteigenden Terzen bestehenden Motiv-Anhängsel kommt eine zärtliche Gefühlsnuance hinzu. Das elegisch-sentimentale Thema der Gesangsgruppe (in e-moll) vermag diese Stimmung auf die Dauer nicht zu trüben. Die Ueberleitung von dort zur Schlußgruppe ist nach Art eines Violinkonzerts mit Passagenwerk ausgefüllt, dessen Zusammenhang mit dem Thema kaum noch spürbar ist. Mit großer Kunst ist auch hier die Verarbeitung durchgeführt, so kommt ein regelrechter vierstimmiger Kanon des Hauptgedankens vor, welcher auch mit dem Gesangsthema in mannigfaltige Verbindungen gebracht wird. In der Durchführung wird die Musik leidenschaftlicher, das Hauptmotiv erscheint in Moll unter zuckender Begleitung; die Terzengruppe steigert sich zu einem starken Gefühlsausbruch und erinnert da lebhaft an eine Stelle aus dem „Siegfried".

Zweiter Satz. Adagio, $^3/_4$, F-dur.

Mozarts Lyrik, welche in den bisher betrachteten langsamen Sätzen sich noch stark bemerkbar machte, tritt hier nicht mehr offen zu Tage, sie bleibt nur noch als die verborgene Wurzel bemerkbar, aus welcher Spohrs Melodik und ihre harmonische Unterlage emporgewachsen sind. Es ist das erste echte Spohr'sche Adagio, dem wir auf unserm Wege begegnen. Ein ergreifender, inniger Gesang strömt in breitem Flusse dahin, aus Wonne und Wehmut wunderbar

gemischt. Ein zauberischer Duft schwebt über der Musik, in welche auch herbere Accente hineinklingen. Die süßtraurige Stimmung verflüchtigt sich dann zu einem Abglanz weltentrückter ätherischer Reinheit:

19.



Das schmelzende Zerfließen der Harmonie ist hier besonders typisch. Wie bei den meisten Adagios, so begnügt sich der Meister auch hier mit einem Thema; er schafft eine Mittelgruppe durch Sechzehntel-Begleitung in den Mittelstimmen, zu welcher der Hauptgedanke bald in der Primgeige, bald im V-Cello erscheint, das hier die ziemlich seltene Gelegenheit hat, seine hohe Cantilenenlage auszunutzen. Charakteristisch ist eine chromatische Sechzehntel-Triolenfigur der 1. Violine, mit der sie den Gesang des Violoncellos beleben will, weil sie die spätere Art des Meisters, durch übermäßige Ausdehnung des chromatischen Prinzips in kraftlose Weichlichkeit zu verfallen, vorausnimmt.

Menuetto. Allegretto, $^3/_4$, c-moll.

Bei dieser Komposition scheint Spohr durch den Trauermarsch aus Beethovens Eroica inspiriert worden zu sein; wenigstens entsprechen die beiden ersten Takte ganz dessen Anfang. Hierauf bleibt aber die Aehnlichkeit beschränkt, denn im übrigen ist der auf freudloses Düster gestimmte Satz durchaus selbständig und originell. Ein freundliches Trio in D-dur lenkt den Blick in lachende Auen, wo zum ausgehaltenen Baß des Dudelsacks liebliche Schalmeienklänge von merkbar österreichisch-wiener Färbung ertönen.

Unvermittelt aufeinanderfolgende dynamische Kontraste und eine munter dahinsausende Figur verleiten dem

vierten Satz, Finale Vivace, $^2/_4$, C-dur

ein humorvolles Gepräge. Der Aufwand an Erfindung ist freilich mit diesem einen Thema bereits erschöpft; nachdem es in verschiedenen Spielarten vorgeführt ist, weiß der Komponist nichts Neues als endlose Wiederholungen, die hin und wieder in eine andere Tonart eingewickelt sind.

Allgemeine Charakteristik. Das Quartett ist in vielfachem Betracht merklich schwächer als Nr. 1. Die Thematik kann sich im allgemeinen mit der des vorigen Werks nicht messen, namentlich in den Ecksätzen befindet sie sich auf einem durchschnittlichen Niveau, während die Mittelsätze weit besser gelungen sind. In harmonischer Beziehung wandelt das Quartett auf bewährten Bahnen, es hat nirgend derartige proponistische Tendenzen wie Nr. 1 aufzuweisen. Stilistisch leidet das Werk an mangelnder Einheitlichkeit; während die Mittelsätze in ziemlich strenger Manier gearbeitet sind, zeigen die übrigen mehr oder minder ausgedehnte concertante Partieen.

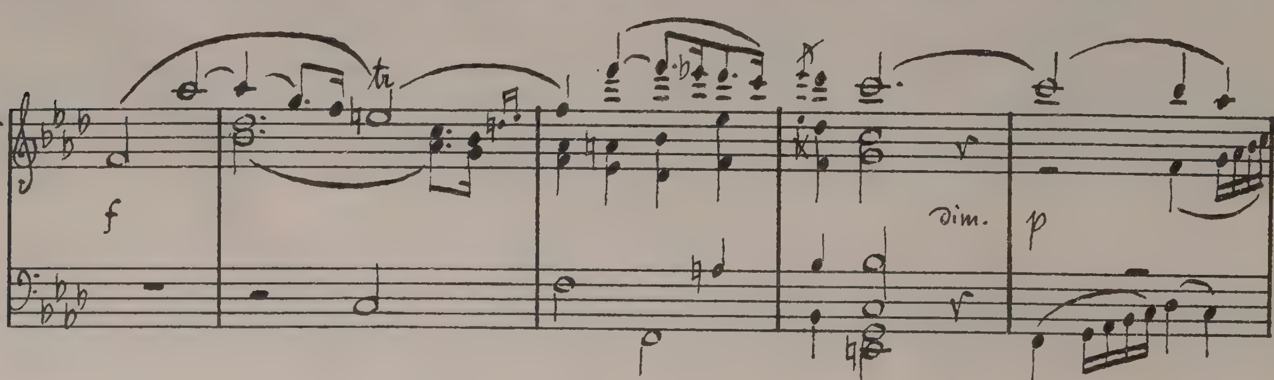
9. [7.]

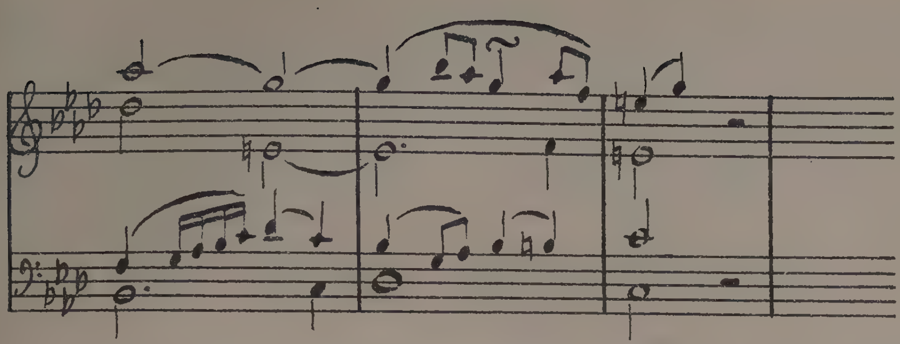
op. 29, Nr. 3. f-moll.

Der erste Satz, Allegro, c, f-moll

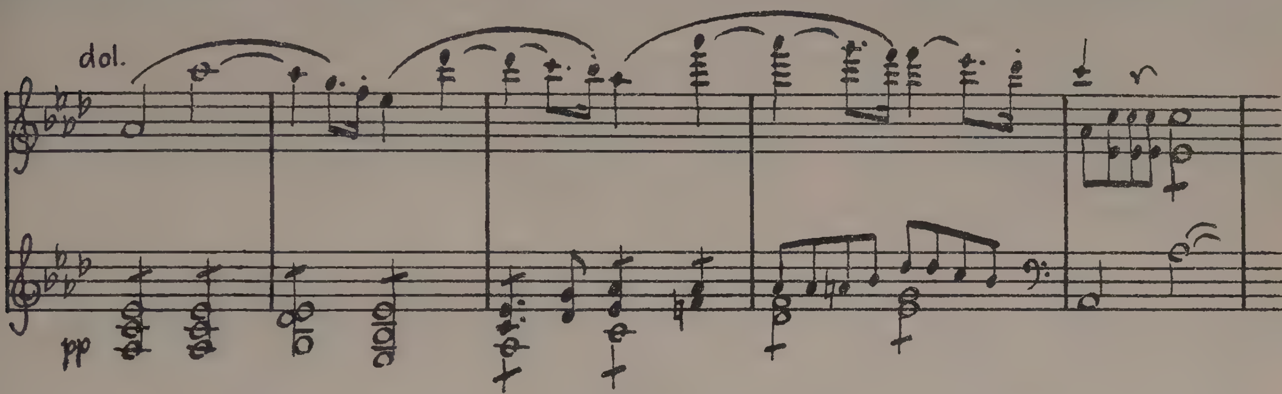
beginnt mit einem weit ausholenden, pathetisch-großartigen Thema, an das sich eine bange Frage anschließt.

20.

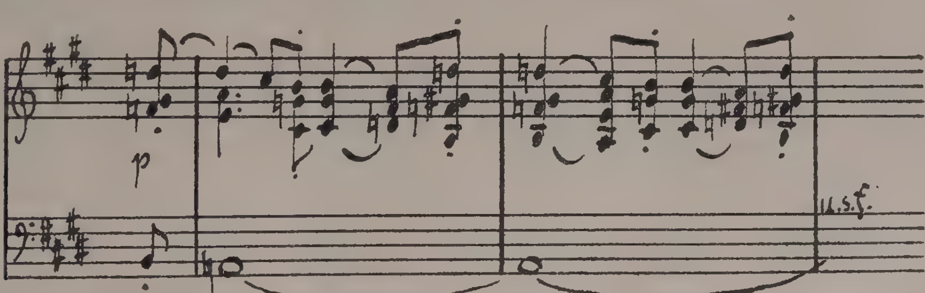




Dieser Anfang ist wohl eine der schönsten Inspirationen Spohrs. Nach der Wiederholung in tieferer Region und einigem chromatischen Gekräusel erscheint das Thema in As-dur mit völlig veränderten, ungemein lieblichen Zügen:

21. 

In dieser Gestalt dient es weiterhin zur Verarbeitung. In dieser Doppelform des ersten Themas ist schon der Gegensatz eingeschlossen, der sonst gewöhnlich zwischen den beiden Hauptpolen des Sonatensatzes klafft. Da nun noch etwas Neues herauszubringen, ist allerdings nicht leicht, und doch ist es dem Komponisten gelungen, allerdings in unerfreulicher Weise, indem er der Gediegenheit des ersten Themas im zweiten — Seichtheit gegenüberstellt. Wenigstens für unsere Ohren klingt es mit seinen banalen Triolen, noch dazu bänkelsängerisch begleitet, platt und antiquiert, wenngleich eine gewisse spielerische Anmut nicht zu verkennen ist. Zu motivischer Arbeit taugt es seiner Beschaffenheit nach wenig, und so dringt in einer der weicheren Atmosphäre angepaßten, chromatisierenden Gestalt das erste Thema bald wieder durch, dessen Nachsatz, in zusammengezogener Form, sich zu einer schönen Blüte entfaltet:

22. 

An die Gesangsgruppe schließt sich, wie das bei unserm Meister immer mehr zur Gewohnheit wird, eine lange konzertmäßige Partie mit cadenzierendem Schlußtriller. Die Durchführung verarbeitet hauptsächlich die aufsteigenden Sechzehntel (s. Notenbeispiel 20, Takt 5) und das absteigende Melisma des 2. Taktes. Ein allmähliches stimmungsvolles Verklingen des Hauptthemas beschließt den Satz, dessen Schönheiten groß genug sind, um ihn als wertvolles Juwel der Quartettlitteratur zu qualifizieren.

Zweiter Satz. Scherzo. Vivace, 3/4, f-moll.

Der Hauptsatz ist eine complette, straff gebaute Fuge mit einem flüchtig dahinhuschenden Thema. Allerliebst ist

das Trio (in F-dur), eine originelle Bauerntanz-Melodie mit Pizzicato-Begleitung; ihr natürlicher Rhythmus erhält durch die unregelmäßige Zerstreuung der Sforzati (auf schlechtem Taktteil) einen reizvollen Gegensatz. Beim Hören dieses Trios würde wohl niemand auf den Autor raten, und gleich als ob er das ahnte, besinnt sich Spohr noch rechtzeitig darauf, daß er ja keine populäre Musik schreiben mag, und bringt am Schluß einige seiner verminderten Septimenharmonieen an.

Das Adagio, $^3/_4$, Des-dur

ist der Ausdruck einer in sich fest gegründeten heiteren Ruhe des Herzens. In seiner Empfindungswelt machen sich Mozartsche Einflüsse geltend. Die Form ist A B A; die Anlage des Seitensatzes (in As-dur), welchem ein festumrissenes Thema fehlt, verrät, daß Spohr nicht mehr fern von dem Ziele ist, auch auf dem Gebiet des Adagios — was so unendlich schwierig ist — sich seine ureigene Ausdrucksweise zu schaffen.

Vierter Satz. Finale. Allegro, $^4/_8$, f-moll.

Aus dem in glatten Sechzehnteln laufenden Hauptthema, dessen mehrfach gebogene Melodiekurve für Spohr typisch ist, spricht eine rastlose, unzufriedene Stimmung, ein Ringen, Suchen und Nicht-Finden. Das Seitenthema in As-dur würde einen freundlichen Charakter haben, wenn nicht die sentimentalen Seufzer des Violoncellos sich einmischten. In der Durchführung werden die beiden Hauptmotive mit einander verkuppelt. Harmonisch bemerkenswert ist eine Stelle, wo zu viermaligem Herunterschreiten des Basses um einen Halbton auch die — latente — verminderte Septharmonie stufenweise sinkt. In dieser Gestalt ist die Akkordverbindung neuartig; ein früher Hinweis auf ein bei den Späteren („Fliegender Holländer") unentbehrlich gewordenes Kunstmittel.

Allgemeine Charakteristik von op. 29, Nr. 3. Der erste Satz ist den besten von Nr. 1 nahezu gleichwertig. Auch die Qualität der Mittelsätze ist achtungswert, beim Finale stört eine gewisse Monotonie. Als Ganzes betrachtet, bildet es, historisch wie essentiell, die Vorstufe zu Nr. 1, dem zweiten Quartett ist es an künstlerischer Potenz überlegen. Stilistisch erscheint es teils im strengen Quartettstil, teils konzertierend gearbeitet, wie in dem Trio und dem Finale, in welchem die unteren Stimmen mehr als billig zurücktreten.

Historisches zu op. 29. Das älteste von den drei Quartetten ist Nr. 3. Es entstand während des ersten, vorläufigen, Aufenthalts in Wien zu Anfang des Jahres 1813 [1]); im Katalog ist es mit Nr. 47 eingetragen, unmittelbar vorher war op. 27 komponiert, die nächste Arbeit ist der „Faust", welcher im Mai begonnen wurde. Die Ursache, daß Spohr noch vor seiner Abreise nach Gotha das Quartett fertigstellte „und es mitsamt dem Quartett op. 27 an Herrn von Tost übergab" [2]), ist ein Vertrag mit dem Genannten, einem reichen Wiener Musikfreund. Über die Persönlichkeit und Schicksale dieses Mannes hat C. F. Pohl in seiner Haydn-Biographie umfassende Mitteilungen gemacht. [3]) Wie Spohr ausführlich berichtet [4]), machte ihm Tost den Vorschlag, alles, was er in Wien schreiben werde oder schon geschrieben habe, vorzugsweise aber Kammermusik, ihm auf drei Jahre gegen angemessenes Honorar als Eigentum zu überlassen. Er beabsichtigte damit zweierlei: erstens den Vorträgen dieser Kompositionen immer beiwohnen zu können, und zweitens im Besitz dieser Partituren auf seinen Reisen Bekanntschaften unter den Musikfreunden zu machen, die ihm für sein Fabrikgeschäft dann wieder von Nutzen sein konnten. Nach längerem Zögern nahm Spohr diesen merkwürdigen Vertrag an. Für die beiden Quartette op. 27 und op. 29 Nr. 3 erbat er ein Honorar von 60 Dukaten, dabei bemerkend, daß er des Geldes zu der Einrichtung seiner eben gemieteten Wohnung bedürfe. Tost aber erbot sich, ihm statt des Geldes eine kostbare Einrichtung zu liefern, da er mit den betreffenden Geschäftsleuten in Verbindung stehe, und löste sein Wort auch glänzend ein. Später komponierte Spohr für seinen Mäcen noch das Nonett op. 31, das Quintett op. 33 Nr. 2, das Quartett op. 30, das Octett op. 32, das Quintett op. 33 Nr. 1 [5]) und die Quartette op. 29 Nr. 1 und 2. Der Vertrag hat sich also auf 9 Kammermusikwerke bezogen. — Im Jahre 1814 erlitt Tost große Verluste und erklärte Spohr, daß er sich außer Stande sehe, seinen Verpflichtungen, die er für die letztgenannten vier Arbeiten noch nicht erfüllt hatte, nachzukommen. Spohr war der Ansicht, daß jener den Besitz der Manuskripte überreichlich durch die zu geringem Preise angerechnete Wohnungseinrichtung vergütet habe, und verzichtete

---

[1]) Siehe oben bei der Chronologie von op. 27.

[2]) I, 184.

[3]) Joseph Haydn, Berlin 1875. Bd. II, S. 229. — Johann Tost — das Adelsprädikat kam ihm, wie allen Notabilitäten nach Wiener Sitte nur beim Umgang zu — ein reicher Tuchfabrikant aus Mähren, war ein großer Musikfreund und selbst vorzüglicher Violinist, der manchen Meister auf diesem Instrument beschämen konnte. Im Musikleben Wiens spielte er eine große Rolle, unter anderm auch bei der Gründung der Gesellschaft der Musikfreunde. Joseph Haydn widmete ihm die 1789 und 1790 geschriebenen Quartette (die sog. „Tost'schen Quartette"), und so bewiesen ihm auch andere Künstler ihre Wertschätzung, wie Franz Weiß, der bekannte Bratschist des Rasumoffsky-Quartetts, welcher ihm 3 Quartette (op. 1) dedicierte. — Infolge von finanziellen Verlusten gestalteten sich späterhin Tost's Lebensumstände sehr trübe. Nach einigen Jahren verschwand er aus Wien, und suchte von Budapest aus vergebens seine Verhältnisse zu regulieren. Sein Sohn Karl, ursprünglich Großhandlungs-Associé, wurde von dem Unglück seines Vaters in Mitleidenschaft gezogen, er starb im Gefängnis i. J. 1829. „So endete dies einst so blühende Haus."

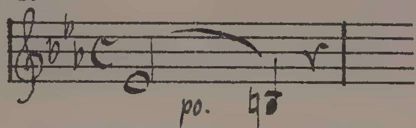
[4]) I, 182.

[5]) Dieses Quintett hat Spohr seinem Gönner zugeeignet.

auf jede weitere Entſchädigung. Er verkaufte nun die ſämtlichen Toſtſchen Partituren an zwei Wiener Verleger (Mechetti und Steiner [Haslinger]), und erhielt, da ſie durch häufige Aufführungen ſehr in Ruf gekommen waren, anſehnliche Honorare.

Das Quartett Nr. 1 hat eine beſondere Geſchichte. Gelegentlich der Aufführung eines Fesca'ſchen Quartetts, welches in einem ſeiner Sätze mit den Tönen beginnt, die des Komponiſten Namen enthalten (f, e, es, c, a) verſpotteten die Zuhörer, wie Spohr erzählt [1]), die anderen anweſenden Komponiſten Hummel, Pixis und ihn ſelbſt wegen ihrer unmuſikaliſchen Namen. „Dies brachte mich auf den Gedanken, mit Hülfe der ehemals gebräuchlichen Abbreviatur des piano in po. und einer Viertelpauſe, die in der Notenſchrift wie ein r ausſieht, doch etwas Muſikaliſches aus meinem Namen zu Stande zu bringen. Es nahm folgende Geſtalt an:

23.



und wurde nun ſogleich als Thema zu einem neuen Violin-Quartett benutzt . . . Als ich es zum erſtenmale bei meinem Freunde Zizius [2]) vortrug, fand es großen Beifall und man rühmte beſonders das originelle Thema mit ſeiner herabfallenden, verminderten Quarte. Ich rief nun Die, welche mich früher wegen meines unmuſikaliſchen Namens verſpottet hatten, herbei und zeigte ihnen, denn gehört hatten ſie es natürlich nicht, daß das gerühmte Thema aus meinem Namen gemacht ſei. Man lachte ſehr über meinen Kunſtgriff und verſpottete nun um ſo mehr Hummel und Pixis, die mit allem Aufwande von Kunſt nichts Muſikaliſches aus ihrem Namen zu Stande bringen konnten.“ Den Anfang dieſes Quartetts betrachtete Spohr gewiſſermaßen als ſein muſikaliſches Wappen, denn er ließ ihn in einen eiſernen Stempel eingravieren, der ihm als Petſchaft diente. [3])

Die Kompoſitionszeit fällt in die zweite Hälfte des Jahres 1814 [4]); in der zwiſchen der Vollendung von Nr. 3 und Nr. 1 liegenden Zeit waren außer dem „Fauſt“ geſchrieben worden „das befreite Deutſchland“, das 7. Violin-Konzert und 6 kammermuſikaliſche Werke, darunter die beiden Quintette op. 33 und das Quartett op. 30.

Nr. 2 [5]) endlich war ſeine erſte Arbeit vom Jahre 1815 [6]).

Der Druck der 3 Quartette erfolgte noch 1815 [7]) bei Mechetti in Wien. Der Titel lautet: Trois Quatuors pour etc., composés et dediés à son ami Andreas Romberg par Louis Spohr. (Pr. à 2 Fl.) Der Grund dieſer Widmung lag in einem Vorkommnis bei ſeinem Hamburger Aufenthalt im Frühjahr 1810. [8]) In Geſellſchaft des bekannten Muſikdirektors und Kritikers Schwenke und A. Rombergs wurde Spohr nach dem Vortrage von Mozart'ſchen und Beethoven'ſchen Quartetten von Schwenke aufgefordert, auch zwei ſeiner eigenen Quartette zu ſpielen. „Ich tat es ungern, da ſie den Anſprüchen, die ich jetzt an dieſe Kompoſitions-Gattung machte, nicht mehr entſprachen. Ich äußerte dies auch unverhohlen; doch gefielen ſie und fanden ſogar vor Schwenke's ſcharfer Kritik Gnade. Nur Romberg war anderer Anſicht. Er ſagte zu mir mit naiver Offenherzigkeit: „Mit Ihren Quartetten iſt es noch nichts; ſie ſtehen den Orcheſterſachen weit nach!““ So einverſtanden ich damit war, ſo kränkte es mich doch, dieſes Urteil von einem anderen ausſprechen zu hören. Als ich daher einige Jahre nachher in Wien Quartetten geſchrieben hatte, die mir meiner übrigen Kompoſitionen würdiger zu ſein ſchienen, ſo widmete ich ſie Romberg, um ihm zu zeigen, daß ich nun Quartetten ſchreiben könne, „mit denen es etwas ſei!““

Weitere Ausgaben: Paris, Richault (à 6 Fr.) [9]); Haslinger (der Rechtsnachfolger Mechettis) zwiſchen Januar 1829 und Ende 1833 [10]).

Das Verhältnis zu Toſt brachte es mit ſich, daß die Quartette [11]) gleich nach ihrem Entſtehen in Wien häufig vorgetragen wurden; ſo auch bei einigen Muſikpartien, die Spohr während des Wiener Kongreſſes in ſeiner Wohnung veranſtaltete. „Noch immer erinnere ich mich“, ſchreibt er, [12]) „mit großer Genugtuung des allgemeinen Entzückens, mit dem dieſe Vorträge aufgenommen wurden. Freilich wurde ich dabei auch von den erſten Künſtlern Wiens unterſtützt,

---

[1]) I, 207.
[2]) Advokat in Wien und großer Muſikfreund.
[3]) Dieſes merkwürdige Siegel befindet ſich im Beſitze ſeines Enkels, des Schriftſtellers Louis Wolff in Caſſel.
[4]) Druckfehler bei Schletterer: 1817.
[5]) In Schletterers Katalog (und bei Grove) als in c-moll ſtehend bezeichnet.
[6]) I, 211.
[7]) Hofmeiſter, Handb. 1817.
[8]) I, 147.
[9]) Hofmeiſter, Handb. 1828.
[10]) ibid. 1834.
[11]) Die folgenden Bemerkungen gelten in gleicher Weiſe auch von den andern Wiener Quartetten, op. 27 und op. 30.
[12]) I, 205.

so daß in Bezug auf Ausführung wohl nichts zu wünschen übrig blieb. Ich begann gewöhnlich mit einem Quartett, ließ dann ein Quintett folgen und schloß mit einem Octett oder Nonett.“ Aehnlichen Anklang fanden die Kompositionen aus der Tost'schen Mappe auf den weiteren Etappen der Kunstreise, die er im März 1815 antrat, so in Breslau [1]), Carolath [2]) und Würzburg. In letzterer Stadt gab er die drei Romberg gewidmeten Quartette dem Universitätsprofessor Fröhlich, einem Kritiker für die Leipziger A. M. Z., zu hören (24. Dez. 1815), hauptsächlich in der Absicht, damit er sie recensiere. „Sie gingen gut zusammen und verfehlten daher eines vorteilhaften Eindruckes auf die Zuhörer nicht.“ [3]) Ferner führte Spohr diese Quartette in Offenbach (bei André) auf (nur das erste) [4]), in Karlsruhe (viermal) [5]), Straßburg [6]), in Neapel [7]), wo ihm der Komponist Mayer [8]) versicherte, er habe nie einen größeren musikalischen Kunstgenuß gehabt, endlich in Aachen [9]). Ueber spätere Aufführungen der Quartette ist nichts bekannt.

Der genannte Kritiker Fröhlich ließ im Februar 1817, also erst nach reichlich einem Jahre, eine Beurteilung in der A. M. Z. [10]) erscheinen. Ueber seine Tätigkeit als Recensent notiert Spohr in seinem Tagebuche (unterm 10. Nov. 1815) [11]): „. . . liest Aesthetik und ist ein vielseitig gebildeter Künstler . . Als Recensent scheint er ziemlich gewissenhaft zu Werke zu gehen, doch bemerkte ich, daß auch er, wie viele andere Recensenten, Urteile über Werke niederschreibt, von denen ihm nicht die Partitur zur Einsicht vorliegt.“

Fröhlich's Besprechung lautet im Auszuge: „Eine tiefe Auffassung der Idee, strenge und reiche Durchführung derselben, warmer Anteil aller Instrumente, gute Führung der Stimmen, neue und interessante Harmonien, waren immer Spohrs Eigentum; aber diese Reinheit der Anschauung, das herrliche Gemüt, das sich bei den größten Meistern, besonders bei Mozart, so bedeutend ausgesprochen hat, vermißte Rec. oft . . . Oft dachte daher Rec. bei sich: wenn doch Spohr Mozart'n mehr studierte: was müßte er leisten! — Nun glaubt Rec. sich nicht zu irren, wenn er in diesen 3 Quartetten, besonders im zweiten, die Spur von Mozarts Genius wiederzufinden meint; das zweite hält er für eines der bedeutendsten Werke, welches die Musik in diesem Fache besitzt. — Sehr brav ist auch das erste Quartett, das in seinem, gut und fleißig durchgeführten Thema keine kleine Schwierigkeit einer fließenden Bearbeitung darbot. Hierauf folgt ein Andante mit Variationen, das sehr fleißig, in manchen Stellen nur zu künstlich bearbeitet ist. Eine sehr erquickende Stimmung giebt der Schlußsatz, aus C-dur. Hierauf folgt ein Scherzo — ziemlich ernsthaft behandelt — dann das Finale. — Das dritte Quartett erfordert brave Spieler, besonders einen sehr tüchtigen ersten Violinisten, sowie kenntnisreiche und ernst gestimmte Zuhörer. Der Schluß des ersten Allegro in F-dur beruhiget zwar wieder: aber das tief-, man dürfte sagen trübsinnige Gemüt, welches aus diesem Stücke spricht, verläugnet sich auch hier nicht, wenngleich die sanftere Behandlung in der Durtonart die vorherigen, schwermütigen Eindrücke milderte und etwas entfernte. Sehr charakteristisch ist das folgende Scherzo. Vortrefflich, und zum Charakter des Ganzen vollkommen passend, auch das Herz tief ergreifend ist das Adagio.“ Die Besprechung schließt mit dem Wunsch nach mehr Klarheit und Einfachheit in der Durchführung.

10. [8.]

op. 30. A-dur.

Erster Satz. Allegro, $^3/_4$, A-dur.

Der Hauptgedanke besteht aus einer ausdrucksvollen Cantilene freudig-zärtlicher, ja man kann sagen amouröser Färbung. Den erotischen Unterton der Musik enthüllt noch deutlicher ein sehnsüchtig schmachtendes Motiv des Zwischensatzes, welches, nachdem in der Ueberleitung das erste Brillantfeuerwerk verprasselt ist, geradezu wundervoll eingeleitet wird:

24.



---

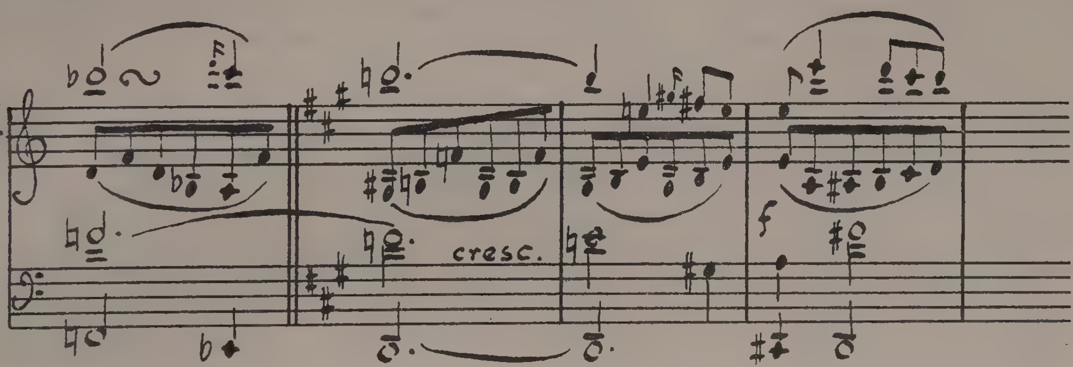
[1]) I, 219. [2]) I, 221. [3]) I, 232. [4]) I, 234. [5]) I, 241. [6]) I, 244. [7]) II, 26. [8]) Spohrs Urteil über Mayer s. II 19. [9]) II, 55. [10]) 19, 153. [11]) I, 226.



Beschwichtigend wirkt darauf das zweite Thema mit seinen langgezogenen Tönen. Hieran schließen sich in blendender Manier geschriebene Bravourpassagen über reich wechselnden Harmonien, die das Violoncello mit raschen Arpeggien sättigen soll. Hier verkennt Spohr die durch die Gattung gebotenen Schranken, die ganze Stelle schreit geradezu nach dem glänzenden Rahmen des Orchesters. In einem Violinkonzert würde ja auch das oben zitierte Thema weit wirkungsvoller zur Geltung kommen.

Der wegen seiner schönen Erfindung wertvolle Satz enthält viele besonders frappierende Modulationen, welche manchmal, wie die öftern Ausweichungen nach B-dur, etwas gesucht sind. Modern klingt eine Fortschreitung, welche von den Hochromantikern bis zum Ueberdruß gebraucht worden ist: die Auflösung des Dominantseptakkordes in die verminderte Septimenharmonie und die darauf folgende Umdeutung des Basses D zur Sekunde eines abermaligen Dominantakkordes:

25.



Zweiter Satz, Adagio, 9/8, F-dur.

Die innige, einfache Melodie ist harmonisch mit weichklingenden Dissonanzen ausgestattet. Der Satz ist zweiteilig, bei der Repetition ergeht sich die 1. Violine, der auch hier die unbedingte Oberherrschaft eingeräumt ist, in reichen Koloraturen. Das Ganze wirkt etwas einförmig und ermüdend.

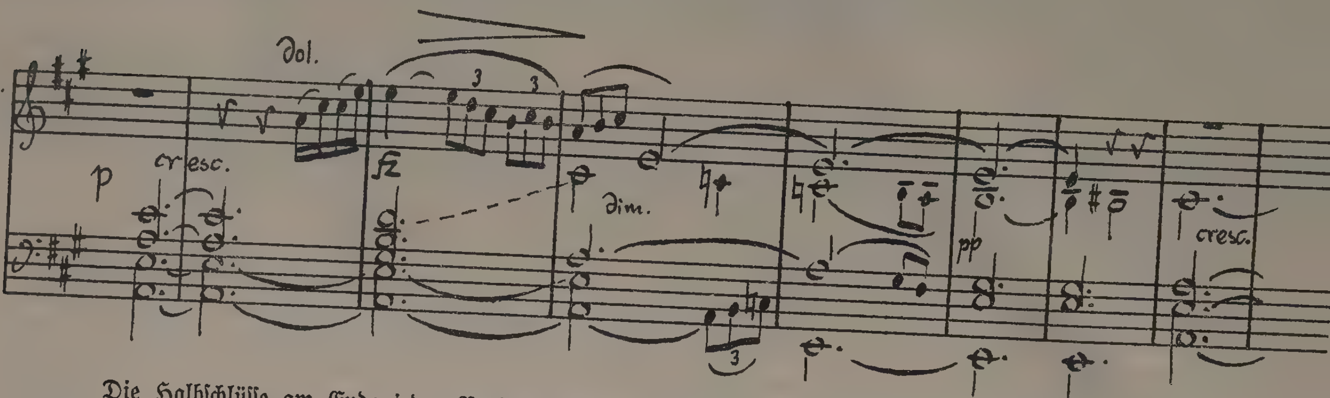
Menuetto. Allegretto, 3/4, a-moll.

Der charakteristische Anfang des Themas, ein durch zwei Oktaven aufsteigender Moll-Dreiklang, beherrscht den Hauptteil, und wird abwechselnd allen vier Instrumenten zugewiesen. Die unruhige, trübe Stimmung weicht im Trio (A-dur) einem überaus freundlichen Bilde. Die 1. Violine stimmt einen durchweg zweistimmigen, meist in Terzen gehenden volksliedartigen Gesang an, der die Illusion eines von zwei Clarinetten geblasenen ländlichen Reigens hervorruft, oder auch, wohl noch richtiger, als ein von zwei Violinen mit Guitarrebegleitung ausgeführtes Ständchen aufgefaßt werden kann. Hierfür spricht die Konstruktion: die Pausen zwischen den einzelnen Bruchstücken, in welchen die Weise echoartig in den tiefern Instrumenten nachhallt, sowie der nach den Pausen jedesmal einige Stufen höher einsetzende ff-Quartsextakkord, woraus man den Eindruck gewinnt, als ob sich die Spieler die größte Mühe geben wollten, das Herz der Schönen zu erweichen. — Die Kühnheit der harmonischen Verbindungen und der Schmelz der Melodie gemahnen an ähnliche Schöpfungen Schuberts.

Vierter Satz. Finale. Moderato-Vivace. $^8/_4$, A-dur.

Die Einleitung (38 Takte) führt sogleich ins Wunderland der Romantik. Ueber stillverträumten Harmonien ertönt, in rhapsodierenden Absätzen, eine zauberisch schöne, lang verhallende Melodie [1]):

26.



Die Halbschlüsse am Ende jeder Periode wahren vortrefflich den Charakter des Vorspiels. Nachdem die Begleitung der Mittelstimmen nach und nach bewegter, auch harmonisch buntfleckiger geworden ist, tritt gegen Ende wieder vollständige Ruhe ein. Diese Einleitung ist ein wahrer Prototyp der musikalischen Romantik, ein Zeugnis für den originellen Geist seines Schöpfers, dem es zuerst gelang, diese geistige Strömung in Töne zu fassen und ihr einen so intensiven, überzeugenden Ausdruck zu verleihen.

Dem folgenden Vivace (in a-moll) liegt ein rasches, zumeist in Sechzehnteln dahinstürmendes Motiv zu Grunde. Die Stimmung ist in heftigen Mißmut umgeschlagen. Ein weich-sehnsüchtiges, als Fugato einsetzendes Durthema beschwichtigt indes den Groll mehr und mehr, und leitet so zwanglos zum Moderato zurück. Trotz einzelner schöner Momente steht der schnelle Satz an Bedeutung nach, zumal das Passagenwesen auf ziemlich weiten Strecken Selbstzweck ist. Die Einleitung und der räumlich viel ausgedehntere rasche Satz folgen sich dreimal, sodaß das Moderato zweimal den Strom unterbricht. Bei der ersten Intercalation hat es im wesentlichen dieselbe Funktion wie zu Anfang, doch bewirken Verkürzung der Ruhepunkte zwischen den einzelnen Phrasen, bewegtere Harmonien und reichere Imitationen eine größere Belebtheit des Ausdrucks Bei der zweiten Einschaltung ertönt es, stark verändert, über dem Quartsextaccord von cismoll, wie der Aufschrei eines gepeinigten, aus Stürmen nach Frieden verlangenden Menschenherzens. Das Sehnen wird gestillt, denn in prächtigen Modulationen geht das Motiv über E- und Cis-dur nach A-dur, und in die ursprüngliche, friedliche Stimmung zurück. Ein nochmaliger Ansturm des Vivace in a-moll zerschellt schließlich an dem vom Baß festgehaltenen Motiv des langsamen Satzes, und klingt mit den letzten Akkorden der Einleitung erlösend aus.

Allgemeine Charakteristik. Der geschilderte Aufbau des Finales zeigt schon, daß der Wechsel zwischen den langsamen und schnellen Teilen nicht spielerischer Laune zuzuschreiben ist. Der sprechende Charakter der Musik, namentlich der Einleitung, die durch die verschiedenen Konstellationen der Themen ausgelösten Eindrücke enthüllen den dramatischen Nerv des Satzes schon beim flüchtigen Ueberblick. Die Enträtselung der zugrundeliegenden psychischen Faktoren kann aber nur mit Hülfe der anderen Sätze geschehen. Wir sind also genötigt, in diesem Quartett, wenigstens zu seinem größeren Teile, ein Stück Programmusik zu entdecken, eine Annahme, die nichts Ketzerisches hat bei der Erwägung, daß Spohr zahlreiche Werke dieser Art geschrieben hat, namentlich in seinen späteren Jahren. [2]) Aber auch in dieser frühen Epoche wäre das Quartett nicht das einzige Stück dieser Art, denn schon in der kurz zuvor geschriebenen Ouverture zum ‚Faust' wollte er, wie er selbst gesagt hat, die inneren Seelenzustände seines Helden schildern. Zur Rechtfertigung gegen einen naheliegenden, anders gerichteten Vorwurf diene, daß auch Beethoven in seinen Quartetten, sowohl der ersten wie der letzten Periode, programmatische Notizen, allerdings sehr spärlich, eingestreut hat, ein Beweis, daß diese Kunstform der Programmusik nicht absolut verschlossen ist.

Bei der Festlegung des Quartetts auf einen bestimmten Gesichtspunkt scheidet das Adagio ganz aus, da es von der Gefühlssphäre der anderen Sätze nichts enthält. Vielleicht ist es daher kein Zufall, daß es der schwächste Teil des Quartetts ist. Die übrigen Sätze stellen, wie ich glaube, Bilder aus einer Liebesgeschichte dar. Zwei Themen des ersten Satzes haben etwas Erotisches, beim ersten liegt es nahe, an das zärtliche Spiel verliebter Augen zu denken, das zweite — im Zwischensatz — ist erfüllt von leidenschaftlichem Begehren. Ist so das erste Allegro von Ahnung kommenden Liebesglücks erfüllt, so macht sich im Menuett Zweifel und Unmut des Liebhabers Luft. Das Trio ist, wie schon oben ausgeführt, ein Ständchen, das aber wenig Gegenliebe zu finden scheint. Bezeichnend dafür ist die Anlage

[1]) Interessant ist ein Vergleich dieser Melodie mit einem Hauptmotiv des Hirtenreigens aus d'Albert's „Tiefland."

[2]) Z. B. die Symphonien: Weihe der Töne, Irdisches und Göttliches im Menschenleben, die Jahreszeiten; die Violinsonate: Reise nach Dresden und in die sächsische Schweiz.

des Liedes (s. oben), sowie der ganz plötzliche, unvermittelte Rückzug zum Mollthema des Menuetts. Die Einleitung des Finales schildert, wenn man will, nach dem instrumentalen ein vokales Ständchen, richtiger aber wohl die einsame, gefühlvolle Klage eines über vernichtete Glückshoffnungen Trauernden. Der weitere Verlauf des Satzes stellt dann das Ringen zwischen dieser großartigen Empfindung und Regungen des Zorns und getäuschter Sehnsucht dar. —

Der rein musikalische Wert des Quartetts liegt vor allem in der mit blühender Schönheit übergossenen Erfindung der drei Sätze; am glücklichsten inspiriert erscheint die geniale Einleitung des phantastischen Finales. Die kontrapunktische Verarbeitung ist wesentlich lockerer als in den Quartetten op. 29. Im Stil gehört es zu den konzertierenden Quartetten, einzig der Hauptsatz des Menuetts ist polyphon. Im ersten Satz ist der Part der 1. Violine dermaßen mit glänzenden Bravourpassagen übersät, daß er sich von einem Quatuor brillant kaum unterscheidet, ja manche an technischer Brillanz übertrifft. Die übrigen Instrumente treten vollkommen zurück, nur das Violoncell hat einige wichtige Aufgaben zu lösen. Das starke Hervortreten des Solistischen, das Prunken mit halsbrecherischer Technik zieht natürlich die Aufmerksamkeit von den musikalischen Schönheiten ab, sodaß unter dieser Stillosigkeit das ganze Quartett zu leiden hat. Man kann es füglich bedauern, daß die schönen Gedanken des Tonstücks nicht stilrein ausgebaut, oder nicht lieber in einem Violinkonzert verarbeitet worden sind.

Historisches. Nach Vollendung der Cantate ‚Das befreite Deutschland' (Mitte März 1814 [1])) wurde als nächste Arbeit das Quartett in Angriff genommen. Nach dem Autograph wurde es im Mai beendet. (Datierung: »Majo 1814«). Die Handschrift befindet sich auf der K. K. Hofbibliothek in Wien (Sig. 16 819). Format: querfolio, 18 Blätter (35 beschrieben), 16 linig.

Das Quartett ist vor op. 29, Nr. 1 komponiert, also zeitlich das achte. Gleich den anderen Wiener Quartetten wurde es von Spohr sehr häufig aufgeführt. „Sehr brillant für die Violine, wurde es alsbald mein Paradepferd, und ich trug es unzähligemale in Privat-Gesellschaften vor." [2])

Im Originalkatalog ist als Verlag die ‚Chemische Druckerei Wien' angegeben. Auf dem Titelblatt fungiert Steiner als Verleger [3]), das Quartett als zehntes. Die Editionszeit liegt zwischen Ostern 1818 und Ostern 1819, denn es ist zuerst im 1819 erschienenen 2. Nachtrag des Hofmeister'schen Handbuchs, und zwar als ‚Quatuor brillant' aufgeführt (Pr. 2 Fl. 30 Kr). Im 3. Nachtrag (1820) ist diese Bezeichnung fallen gelassen, im Handbuch von 1828 aber wieder erneuert worden. In letzterer Quelle ist auch eine Ausgabe bei Richault-Paris (6 Fr.) verzeichnet.

Zwei Kritiken erschienen über op. 30, und zwar ungefähr gleichzeitig. Die erste brachte die „Wiener musikalische Zeitung" [4]), ohne den Verfasser zu nennen, sodaß hierfür vielleicht der Redakteur, F. A. Kanne, in Betracht kommt. Die Besprechung bezieht sich zugleich auf das Quintett in G-dur; ohne auf Details einzugehen, ist sie doch als Spiegel eines Teils der damaligen öffentlichen Meinung interessant genug: „Die Quartette und Quintette dieses herrlichen, echt deutschen Komponisten, und großen, echt deutschen Virtuosen, sind neben seinen Violinkonzerten diejenigen seiner Werke, worin sich sein musikalisches Talent überhaupt, seine gründliche Kunst und sein rühmlicher Fleiß so vollkommen aussprechen, als kaum in irgend einem seiner Werke anderer Gattungen — — — Und gleichwohl sind, außer in Wien, eben Spohrs Quartette und Quintette noch bei weitem nicht genug benutzt, sind verhältnismäßig nur in wenigen, sonst auch vorzüglich gebildeten und vorzüglich geschickten Quartettgesellschaften eingeführt, und wo man sie immer gibt, zwar allerdings willkommen geheißen, doch selten mit dem gebührenden Enthusiasmus aufgenommen; selbst in Paris, Berlin und Leipzig ist das so, wie Rec. ganz genau weiß." Als Ursachen betrachtet der Verfasser: 1) das Fremdartige aller originellen Werke, 2) die schwierige Ausführung für die Violine, sowohl rein technisch, als auch der eigentümlichen Spiel- und Ausdrucksweise Spohrs wegen, und zwar in allen, auch den gearbeiteten Quartetten.

Die zweite Kritik, in der A. M. Z. erschienen [5]), geht so ins Detail, daß ihre wörtliche Wiedergabe sich verbietet; ohnedies ist von den beiden ersten Sätzen nichts Interessantes gesagt. Das Menuett erzeugt in dem Schreiber Eindrücke, wie sie ähnlich oben geschildert sind; es „hat ein recht frivoles Colorit, und alle Stimmen hetzen sich gegenseitig recht weidlich unter einander; das Trio gleicht einem zärtlich girrenden Liebhaber; denn sittig schmachtend führt in schmelzenden Doppelgriffen die Violine das liebliche Thema aus, und dasselbe ist auch nach der Wiederholung des Menuets als Schlußstein angehängt." Das Finale wird sehr ausführlich zergliedert, ohne jedoch einen tieferen Sinn herauszulesen; der Einleitungssatz wird „humoristisch-rhapsodisch" genannt. — Allgemein heißt es: „Eine charakteristische Eigenheit aller Arbeiten dieses wahrhaft großen Meisters ist das gründliche kontrapunktische Studium."

---

1) I, 203.
2) I, 203.
3) Nach Eitner, „Buch- und Musikalienhändler", Leipzig 1904, hatte S. A. Steiner die chemische Druckerei schon 1803 erworben. 1810 wurde Haslinger Teilhaber der Firma Steiner, 1826 Alleinbesitzer; 1828 ging die chem. Druckerei formell an Haslinger über.
4) Vom 19. Febr. 1820 (S. 113).
5) Im April 1820 (22, 235).

11.

Quatuor brillant, op. 43, E-dur.

Erster Satz. Allegro, c, E-dur.

Als Hauptthema dient eine süße, blühend schöne Cantilene; ähnlichen Charakters ist auch das Gesangsthema, eine zart-schwärmerische Bildung:

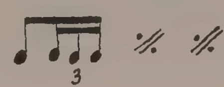
27.


Es tritt in Lied- oder Arienform auf mit einem Mittelsätzchen in D-dur. Die weiblichen Schlüsse des ersten Themas, vor allem aber die melodische und harmonische Anlage des zweiten offenbaren eine neue Blüte der romantischen Melodik, deren Frucht in der Themenbildung des jungen Wagner (bis zum Rienzi) erkennbar ist.

Nur geringen Umfang nimmt die motivische Arbeit ein, sie verschwindet hinter dem Passagenwerk. Den ganzen Satz durchflutet eine Stimmung still-seligen Glückes.

Zweiter Satz. Adagio, 3/4, e-moll.

Eine tief empfundene, schmerzlich sich emporringende Klage von edlem Ductus beginnt den Satz; das zweite Thema in E-dur, dessen Züge an Webersche Melodik erinnern, besitzt einen idealistisch-schwärmerischen Charakter. In den Mittelstimmen spielt ein von Spohr besonders geliebter Rhythmus



eine große Rolle.

Tempo di Minuetto (Un poco vivace). 3/4, E-dur.

Das Hauptthema ist eine nobel gehaltene und harmonisch fein ausgestattete Tanzmelodie im Charakter des Masur. Einen prächtigen Gegensatz dazu bietet ein überleitender polyphon gearbeiteter Abschnitt. Er beginnt mit energischen fz-Anläufen, zu denen als pikanter Kontrast sich in der Oberstimme eine synkopierte Melodie wiegt. Das zweite Thema ist seinem Grundtypus nach dem ersten nahe verwandt. Die Form ist zweiteilig; bei der Wiederholung ist nach Art eines Trios vor dem 2. Thema ein Zwischensatz in G-dur, wesentlich ruhigeren Charakters, eingeschoben.

Allgemeines. Ueber dem Quartett, das Spohr in der vielleicht glücklichsten Zeit seines Lebens unter den Eindrücken einer paradiesischen Natur komponierte, liegt ein sonnig-heiterer Schimmer. In den beiden Außensätzen findet sich kaum eine Spur von der sonst stets mitschwingenden Schwermut; diese ist hier auf ein wohltuendes, vornehmes Zurückhalten im Ausdruck der freudigen Empfindungen reduziert. Selbst die Klage des Adagios klingt weich und lind. Die Brillanz der Passagen hat nur an wenigen Stellen etwas von dem überreichen Blitzen und Funkeln, das beispielsweise im ersten Satz des vorigen Quartetts zu bemerken war, sondern sie ist — dem allgemeinen Charakter sich anpassend — durchaus gemäßigt. Im Final-Satze werden die unteren Stimmen teilweise zur aktiven Mitarbeit herangezogen; eine Neuerung gegenüber dem letzten Quatuor brillant (op. 11).

Bei dieser Komposition hat Spohr erstmalig metronomische Tempoangaben gemacht, und zwar in Rheinischen Zoll, eine heute nicht mehr ohne weiteres verständliche Methode [1]).

[1]) Nach einer Tabelle Gottfried Webers in der Zeitschrift „Mnemosyne" (1. Jahrgg., S. 175) ergeben sich die folgenden Vergleichszahlen:

1. Satz: Viertel = 12" Rhein. = 100–104 Mälz. M.
2. „ Achtel = 22" Rhein. = 76–80 Mälz. M. — Beim 3. Satz fehlt eine Angabe.

Im eigenhändigen Verzeichnis ist das Quartett als erste Komposition des Jahres 1817 aufgeführt, mit dem Zusatz: „Auf der Reise in Italien angefangen und beendigt in Tierachern, im May.“ Nach seinem Reise-Tagebuche begann Spohr die Komposition in Rom in den ersten Tagen des Jahres 1817 [1]). Unterm 1. Januar berichtet er darin von der beginnenden Erkrankung seiner Tochter Emilie, am 8. schreibt er, daß auch Ida, seine zweite Tochter, vom Scharlachfieber angesteckt worden und fügt hinzu: „Ich habe mich dadurch aufgeheitert und unterhalten, daß ich einige Rätsel-Kanons erfand und nun angefangen habe, mir ein neues Solo-Quartett zu schreiben“ Auf der Rückreise von Italien war er am 8. Mai in Genf angekommen, wo er ein Konzert erst nach einigen Tagen des Unwohlseins geben konnte. Von dort reiste er auf etwa vierzehn Tage nach Tierachern, einem schweizerischen Dörfchen bei Thun, seinem Aufenthaltsort während der Monate April bis August des vorigen Jahres, wo Reisewagen und Harfe zurückgeblieben waren. Die Vollendung des Quartetts fällt demnach in die zweite Hälfte des Monats Mai.

Das Quartett wurde von Peters verlegt (Pr. 1 Thlr. 10 Ngr.). Die genaue Editionszeit läßt sich nicht angeben. Im 1. Nachtrag zu Hofmeisters Handbuch, vom Jahre 1818, worin die von Anfang 1816 bis Ostern 1818 erschienenen Werke verzeichnet sind, findet es sich bereits angeführt. Im Intell.-Bl. der A. M. Zt. zeigt es Peters im Oktober 1818 an.

Weitere Ausgaben: Richault-Paris (6 Fr.) [2]); ferner: arrangé pour Flûte, Violon, Alto et Vcelle, par A. B. Fürstenau, bei Friedr. Hofmeister, Leipzig [3]).

Von Tierachern wandte sich Spohr zunächst nach Zürich, und hier trug er das neue Quartett im öffentlichen Konzert vor, es erhielt außerordentlichen Beifall [4]). Eine weitere Aufführung erwähnt er bei der Beschreibung seines ersten Londoner Aufenthalts (Frühjahr 1820); er spielte es dort im 1. philharmonischen Konzert und fand allgemeinsten Beifall [5]). Außerdem sind an öffentlichen Aufführungen bekannt: eine in Leipzig 1825, wo der Berichterstatter dem Quartett das Prädikat „herrlich“ erteilt [6]), und zwei in Berlin, bei Matinéen der Gebrüder Ganz, am 1. April 1832 und im Februar 1833. [7])

Eine kurze Besprechung erschien im Oktober 1818 [8]); es heißt darin, daß alle Sätze in edlem Stil, und zwar ernstem, aber keineswegs düsterm oder unfreundlichem Charakter ausgeführt seien. „Das Allegro ist, wiewohl mit schönen Melodien gemischt, im Ganzen bravourmäßig; das Adagio, wiewohl mit Figuren wenig ausgeschmückt, ganz auf einnehmenden Gesang gebauet; das Finale heiter, für den ersten Violinisten sehr glänzend, und voll origineller, aber durchaus nicht erkünstelter und unzusammenhängender, oder auch nur nicht recht fließender Wendungen. — — So sehr hier der melodische Teil vorherrscht, und, der Gattung nach, vorherrschen muß: so ist doch auch der harmonische durchaus nicht vernachlässigt, vielmehr bedeutend und würdig, wie bei Hrn. Sp. immer.“ Ausführlich wird dann die erforderliche Spielweise besprochen.

12.

op. 45, Nr. 1, C-dur.

Erster Satz. Allegro, c, C-dur.

Das Hauptthema besteht aus einer sich in kleinen Intervallschritten glatt hinwendenden Cantilene unbefriedigten, suchenden Charakters; dieselbe, nur etwas weichere Stimmung klingt auch aus dem zweiten Thema heraus, welches große Aehnlichkeit mit einem Thema aus dem Finale von op. 4 Nr. 1 hat. So würde der Satz ein eintöniges Gepräge erhalten, wenn nicht nach beiden Themen ein neues munteres Motiv einsetzte, dessen kurz abgestoßene, straffe, halb marschmäßige Rhythmen einen wohltuend markanten Gegensatz dazu bilden. Die Verarbeitung dieser Gedanken ist sehr interessant und wohl gelungen, obwohl das Hauptthema ein sehr sprödes Material dafür bietet. Die Durchführung bringt besonders raffinierte thematische und harmonische Kombinationen.

Der zweite Satz, Scherzo vivace, 3/4, c-moll

ist auf einem knappen, denkbar einfachen Motive aufgebaut. Von stiller, wehmütiger Bitterkeit bis zum lauten Schmerzensschrei durchläuft es die ganze Skala seelischer Leiden. Das Trio (C-dur) jongliert mit der Durtonleiter in mehreren Oktaven, sein leeres Tonspiel fällt gegen den Hauptsatz erheblich ab.

Das Andante grazioso, 2/4, As-dur

ist vielleicht eins der schönsten Erzeugnisse der Spohrschen Muse. Wohl jeder, dem es unbekannt, würde nach den ersten acht Takten auf Schubert als Autor raten, so ausgesprochen schubertisch klingt die einfache liedmäßige Weise:

1) I, 346.
2) Hofmeister, Handb. 1828.
3) Intell.-Bl. d. A. M. Z., beigelegt 4. Mai 1825.
4) II, 54.
5) II, 82.
6) Berl. Allgem. Musikal. Ztg. 1825, Nr. 48
7) A. M. Z. 34, 361; 35, 197.
8) A. M. Z. 20, 736.

28.





Eigentümlich ist die tiefe Lage der Mittelstimmen, das teilweise Oktavieren der Violinen. Dadurch wird eine traumhafte, dämmerige Stimmung von intimem Reiz geschaffen. In ungezwungenem, natürlichen Flusse strömt die Melodie weiter, nichts klingt gesucht. Der kurze Mittelsatz in F-dur, von etwas hellerer Färbung, wird von einer belebteren Melodie beherrscht; zum Schluß gesellt sich zu dieser das Motiv aus dem dritten Takte des Hauptthemas und leitet mit einfacher Modulation nach As zurück. Die Wiederholung des ersten Teils ist mit einer säuselnden Sextolen-Figur geschmückt, welche von allen Stimmen wechselweise ausgeführt wird. Dieser wahrhaft vollendete, kunstreiche Satz genügt schon, um die Behauptung (welche man hie und da lesen kann) zu widerlegen, daß Spohr unter die ‚Auchkomponisten' gehöre und vor allem als Haupt der deutschen Geigerschule Bedeutung habe. Nur ein gottbegnadeter Künstlergeist konnte ihn schaffen.

Der vierte Satz, Finale, Presto, $^3/_4$, C-dur

ist in seiner Art ein würdiges Gegenstück zum vorigen Satz. Voll Heiterkeit und Lebensfreude, verbannt er alle melancholischen Gedanken. Eine präludierende Einleitung geht voraus. Viermal schlagen die drei unteren Instrumente nacheinander einen Akkord an, dann schwebt die 1. Violine in gebrochenen Sextengängen herab. Diese stufenweise mit einander verknüpften gebrochenen Sexten sind ein Charakteristikum der „alpinen" Melodik; wohl infolge seines langen Aufenthalts in Wien und der Schweiz hat Spohr sie seinem künstlerischen Besitztum associiert, und seitdem häufig verwendet. Nun setzt ein neues, kräftiges Thema, zunächst unisono, ein, und wird, erst einfach, dann immer komplizierter als Fuge durchgeführt. Plötzlich stocken die Modulationen, D wird als Baß festgehalten, und wieder schwingt sich das Sextenthema, diesmal über mehreren absteigenden verminderten Septimenakkorden, herab. [1])

29.



[1]) Die Verknüpfung dieser Accorde findet sich in gleicher Weise, über liegender Tonika, zuerst im „Faust". Siehe auch das Finale zu op. 29 III.

In dieser Form stellt das Motiv den Keim zum Loge-Motiv im „Rheingold“ dar. — Nach einer Generalpause erklingt im Walzer-Rhythmus der G-dur-Akkord als Unterlage zu einer entzückenden älplerischen Melodie, gleichfalls in den gebrochenen Sextengängen der Einleitung, deren Sinn sich erst jetzt enthüllt. Ein Crescendo führt eine plötzliche Trübung nach g-moll herbei, und damit eine gleicherweise harmonisch wie motivisch frappant moderne Stelle:



Der unvermittelte Eintritt des h beim ff, das schneidende as-g der 2. Violine, der hübsche Kontrapunkt der Violinen zu dem Walzerthema im Vcello, das sind wahrhaft geniale Momente. — Nach einer abermaligen Steigerung setzt im plötzlichen pp die Walzermelodie in reizender kanonischer Engführung ein. Ein neuer Höhepunkt, welcher aus den kräftigen Rhythmen des Fugenthemas aufgebaut wird, leitet zum Schluß über, in dem die Sextengänge beruhigend ausklingen.

Formell nähert sich der Satz der Rondoform. Der ganze bis hierher besprochene Teil wird mit einigen Modifikationen repetiert.

Allgemeine Charakteristik. In seiner Zusammensetzung ist das Quartett leider etwas ungleichwertig. Die sorgfältige Arbeit des ersten Satzes vermag den Mangel an inspirierter Erfindung nicht zu ersetzen; das Scherzo ist in allzu düsterem Schwarz gemalt und auch thematisch etwas einförmig, sein Trio unbedeutend. Als desto glänzendere Edelsteine leuchten die letzten Sätze, beide sind wundervolle Eingebungen des Gemüts oder heiterer Laune und auch satztechnisch hervorragend, namentlich das Finale. — Eine geringe Präponderanz der 1. Violine im ersten Satz will nicht viel besagen bei der streng quartettmäßigen Haltung der übrigen Teile.

13.

op. 45, Nr. 2. e-moll.

Erster Satz. Allegro vivace, 6/4, e-moll.

Das erste Thema ist äußerlich wie innerlich dem Hauptgedanken von op. 27 (g-moll) eng verwandt. Dieselbe weiche Klage einer fein organisierten sensiblen Natur, die vor allen Kraftausbrüchen zurückschreckt, ist auch in diesen Tönen ausgesprochen; doch bewirkt der doppel-dreitaktige Rhythmus eine vermehrte Unruhe, welche jenem, eine große Haltung bewahrenden Thema nicht eignet. In weiterem Maße noch als bisher sind die Kunstmittel verwendet, welche, neben der melismatischen Zeichnung, diesen Grundton angeben: die über einem Orgelpunkt durchgehenden dissonierenden Akkorde, namentlich der verminderte Septimenakkord, durchsetzen das Stimmgewebe als prominentes Element. Deutlich tritt das Bestreben zu Tage, den Kreis derartiger harmonischer Bildungen zu erweitern, hauptsächlich durch aparte Vorhalte, die nicht selten zu schneidenden Dissonanzen führen.

Das zweite Thema (G-dur) ist mehr im „Salon"- als im „Kammerstil" gehalten; die Vorhalte in der Melodie, die uns heute so billig erscheinen, waren damals allerdings noch nicht so abgenutzt; außerdem verstärkt noch die plumpe Führung des Basses den Eindruck des Seichten. Weit besser präsentiert es sich bei der gleich anschließenden Wiederholung in B-dur; hier geben ihm eine Gegenstimme in der zweiten Violine und der gesunde Baß ein interessanteres Relief. Die knappe Durchführung bringt außer der Transposition des Hauptthemas nach Dur wenig Neues; dafür ist dessen Zerbrechung im dritten Teil desto intensiver durchgeführt.

Dem Larghetto, 3/4, C-dur

entströmt ein warmherziger, von echtem Gefühl getragener Gesang, der wie Trost im Leid zu uns spricht. Der Mittelsatz in a-moll ist besonders in rhythmischer Beziehung anziehend gestaltet; die klagende Melodie, zuerst der Violine, dann der Bratsche anvertraut, bleibt im 2/4 Takt, während die Begleitung im 12/16 Takt, und zwar in Sechzehntel-Triolen sich bewegt. Ein seltsames Licht auf den Gesang der Bratsche werfen zuckende Staccato-Oktavensprünge der Violinen, während der Baß pizzicato einen marschartigen Rhythmus intoniert. Das Hauptthema, das übrigens dreimal ganz verschieden harmonisiert ist, wird bei seiner Wiederkehr der Bratsche anvertraut, währenddessen wird die mystische 12/16-Begleitung in den übrigen Instrumenten fortgesetzt. Es verlohnte sich, diesen Satz einer poetischen Deutung zu unterwerfen, denn in ihn hat der Tondichter gar viel hineingeheimnißt. Es sind Stellen darin von überirdischer Ruhe und Entrücktheit.

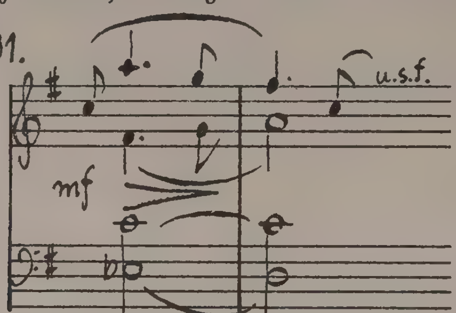
Der dritte Satz, Menuetto, Moderato, 3/4, G-dur

hat ein einfaches, mit vier abfallenden Quintensprüngen beginnendes Thema, welches sich vortrefflich zum Kontrapunktieren eignet und auch eine geradezu virtuose Behandlung erfahren hat. Im Trio (e-moll) erklingt, in starkem Gegensatz zu dem heiter-gemessenen Hauptthema, eine tiefmelancholische, etwas an slavische Weisen erinnernde Melodie. Auch in der Klangfarbe ist diesem Charakter durch Hervortreten der Bratsche Rechnung getragen Bei der Wiederkehr läßt der Komponist alle kontrapunktischen Künste spielen: Imitation, Engführungen, rollende Triolen- und Sechzehntel-Passagen. In dem idyllisch ausklingenden Schluß kehrt die Trio-Melodie, jedoch in Dur, wieder, umspielt von den Quintensprüngen des Hauptthemas.

Finale. Vivace, c, e-moll.

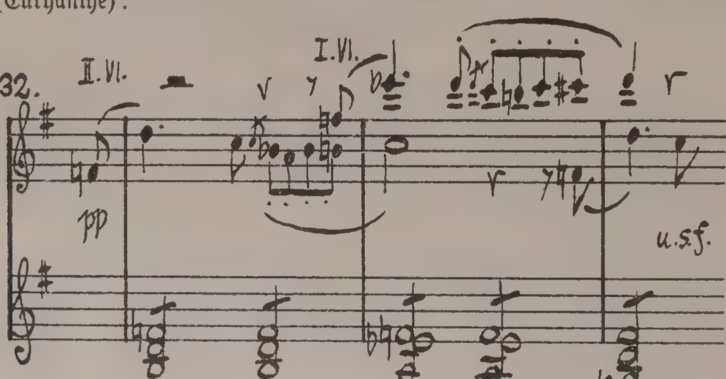
In gezacktem Rhythmus springt das Hauptmotiv unruhig hin und her, in merkwürdigem Gegensatz zu der starren, nur hin und wieder durch einen plötzlichen Forteschlag belebten Begleitung, die seitenlang sich auf Viertelschläge beschränkt. In der Ueberleitung zum zweiten Thema klingt eine Stelle aus dem ‚Freischütz' an:

31.



Dieses Motiv, nach G-dur gewandt, bildet den Grundstock zum zweiten Thema, welches auch in dieser Umwandlung an Weber erinnert (es sei hier in einer späteren Konzentrierung zitiert). Man vergleiche damit: „O Seligkeit, dich fass' ich kaum" (Euryanthe):

32.



Allgemeine Charakteristik. Das Quartett empfiehlt sich gegenüber dem vorigen durch die Homogenität seiner Teile. Der Erfindung nach ist das Larghetto wegen seiner Tiefe und seines inneren Gehalts der wertvollste Satz, die Vorzüge der beiden letzten Sätze liegen mehr auf dem Gebiet der kontrapunktischen Verarbeitung. Das erste Allegro fällt durch das einseitige Heraustreten der ersten Violine aus dem Rahmen der übrigen, meist polyphon gestalteten Sätze. Indessen wiegen diesen Nachteil wieder auf die schöne Melodik seiner Themen, der leichte Gedankenfluß und vor allem der angenehme Wechsel zwischen eindringlicher Sentimentalität und heiteren Gefühlen. Der größte Schaden des Ganzen ist eine maßlose, sich auf alle Sätze erstreckende Breite.

14.

op. 45, Nr. 3. f-moll.

Erster Satz. Adagio, 3/4, f-moll. — Allegro vivace, 3/4, F-dur.

Mit Seufzern einer schwer bedrückten Brust, häufig von Pausen unterbrochen, beginnt das tiefernste Adagio. Bald erklingt jedoch mit einer Wendung nach As ein hoffnungsfroher Ton. Vollends ist das Thema des Allegro, der As-dur-Melodie entwachsen, anmutig heiter, ja aufgeräumt, ebenso das Nebenthema (in As), welches mit seiner Triolenbewegung wie ein Schmetterling von Harmonie zu Harmonie flattert. Von der Sonatenform weicht der Satz insofern ab, als eine Reprise des ersten Teils nicht stattfindet und ein eigentlicher Durchführungssatz fehlt; statt seiner kehrt in der Mitte die erste Hälfte der langsamen Einleitung wieder, mit eigentümlich harmonisierter pizzicato-Begleitung und einem wehmütigen, aus dem Allegro-Thema gebildeten Nachhall. Das Citieren dieser dunklen Schatten gibt dem Satz einen besonderen Reiz und verschmilzt seine Elemente zu einer kunstvollen Einheit. Darin, und in der harmonischen und modulatorischen Behandlung liegt seine Stärke, dagegen ist die motivische Arbeit vielfach lahm, was mit dem konzertierenden Stil, in dem er geschrieben ist, zusammenhängt.

Zweiter Satz. Adagio, 3/4, B-dur.

Das Thema ist eine Melodie sehr geruhigen, erhabenen Charakters mit stark elegischem Unterton; eine weiterhin auftauchende Phrase ist eng mit dem As-dur-Thema aus der Einleitung des vorigen Satzes verwandt und führt die dort verlassene Stimmung weiter. Ein eigentliches zweites Thema kommt nicht vor, und so ist infolge der Länge des Satzes und des Mangels an einem belebenden Kontrast der Gesamteindruck, trotz reicher Verarbeitung, etwas monoton. Ein gutes Beispiel von der oft etwas gesuchten Art Spohrs, die Harmonien umzugestalten, und seiner Vorliebe für die verminderte Septimenharmonie bietet folgender Wiedereintritt des Themas:



Dritter Satz. Scherzo Presto, 3/4, F-dur.

In seiner Bauart dem Scherzothema des ersten Rombergquartetts sehr ähnlich, wird der Hauptgedanke hier, wie dort, im Fugatostil behandelt. Im Trio (f-moll) wird eine fortrückende schnelle Figur durch eine Kette von Tonarten gehetzt. An Länge übertrifft es den Hauptsatz wesentlich; es ist ein ödes, monotones Stück.

Finale. Vivace, 2/4, F-dur.

Das Hauptmotiv dieses im Sonatenschema gearbeiteten Satzes besteht aus einer flüchtigen, für ein Quartett schlecht passenden Violinfigur Spohrscher Prägung, d. h. mit dem unteren Semitonium als Vorhalt auf schwerem Taktteil, kleinen Vorschlägen u. dergl., welche in konzertmäßiger, brillanter Manier fortgesetzt wird. Die Gesangsgruppe wird von einer hübschen cantabeln Phrase durchzogen, welche Anlaß gibt zu einem ausgedehnten Duett zwischen Violine und Cello. In der Durchführung entbrennt zwischen den äußeren Stimmen ein heißer Kampf um das Hauptthema, bei dem die fest verbissenen Gegner die entlegensten Tonarten als Walstatt aufsuchen. In technischer Beziehung ist der Satz kunstreich gestaltet, aber er ist thematisch zu dürftig und unergiebig, als daß er das Interesse dauernd fesseln könnte. Die Mittelstimmen sind fast durchweg unselbständig geführt.

Allgemeine Charakteristik. Das Quartett ist das schwächste der Serie op. 45, da der Quell der Inspiration hier weit dürftiger sprudelt. Nur der erste, und mit Einschränkung auch noch der zweite Satz stehen auf der Höhe der ersten beiden Quartette. Der Stil ist vorwiegend konzertant.

Historisches zu op. 45. Die Selbstbiographie[1]) bezeichnet als Entstehungszeit den Sommer 1818. „Die nächste Veranlassung dazu war eine Aufforderung der Freunde dieser Musikgattung, öffentliche Quartett-Aufführungen zu veranstalten, die bis dahin in Frankfurt noch nicht existiert hatten. Ich wünschte, dabei neue Kompositionen vorführen zu können und schrieb deshalb im Laufe des Sommers die drei Quartetten op. 45." Abgesehen von der nachkomponierten Arie zur Oper ‚Faust': „Liebe ist die zarte Blüte", und der unvollendet gelassenen Musik zu dem „schwarzen Jäger" sind sie die ersten Kompositionen, die in die Zeit seines Frankfurter Aufenthaltes fallen. Sie erschienen bald darauf (spätestens bis Ostern 1819)[2]) bei Peters (à 1 Thlr. 20 Gr.); ferner bei Richault-Paris[3]) (à 6 Fr.). Von Nr. 2 gab Peters 1889 eine Neuauflage heraus.

Spohr spielte sie öffentlich in Frankfurt[4]), wo sie Sensation machten; dann in Hamburg (Herbst 1819)[5]) und in Paris (um die Wende von 1820 auf 21). Die Angabe Spohrs über den Erfolg seiner Quartette in Frankfurt bestätigt ein Bericht von dort an die A. M. Z.[6]), in welchem es heißt: „Spohr spielte in den wöchentlichen Quartett-Unterhaltungen Quartette von Mozart, Haydn, Beethoven, Spohr, Fesca und Onslow. Drei neue, herrliche Quartette von Spohr erhielten großen Beifall, sie werden nächstens in Leipzig bei Peters erscheinen." — Von höchstem Interesse ist der Bericht Spohrs über das Urteil Cherubinis, welches dieser, bei Anwesenheit des deutschen Meisters in Paris, darüber fällte. Es heißt da:[7])

„Bei den häufigen Gelegenheiten, die ich in Privat-Gesellschaften fand, vor Cherubini zu spielen, hatte ich keinen sehnlicheren Wunsch, als diesem von mir so hochverehrten Meister alle meine bis dahin geschriebenen Quartetten und Quintetten, soweit ich sie würdig hielt von ihm gehört zu werden, nach und nach vorzuführen und ihn um sein Urteil darüber zu bitten. Allein dies gelang mir nur mit sehr wenigen, denn als Cherubini das erste Quartett (es war Nr. 1 der in Frankfurt geschriebenen op. 45) angehört hatte, und ich nun ein zweites auflegen wollte, protestierte er, und sagte: „Ihre Musik wie überhaupt die Form und der Stil dieser Musikgattung ist mir noch so fremd, daß ich mich nicht gleich hineinfinden und gehörig folgen kann; es würde mir daher sehr lieb sein, wenn Sie das eben gespielte Quartett sogleich noch einmal wiederholten!" Ich war sehr erstaunt über diese Aeußerung und begriff sie erst, als ich später erfuhr, daß Cherubini die deutschen Meisterwerke dieser Gattung von Mozart und Beethoven noch gar nicht kenne und höchstens einmal ein Haydn'sches Quartett in den Soirées Baillot's gehört habe. Da auch die übrigen Zuhörer in den Wunsch Cherubini's einstimmten, so willfahrte ich um so lieber, als bei der ersten Execution Einiges noch nicht ganz gut zusammengegangen war. Er sprach sich nun sehr günstig über meine Komposition aus, lobte die Form, die thematische Bearbeitung, den reichen Harmoniewechsel und besonders das Fugato im letzten Satze. Weil ihm aber Manches noch immer nicht ganz klar geworden war, so bat er um eine zweite Wiederholung, sobald wir uns aufs neue treffen würden. Ich hoffte, er würde nicht weiter daran denken und legte deshalb bei der nächsten Musikpartie ein anderes Quartett auf. Doch ehe ich noch beginnen konnte, erneuerte Cherubini sein Verlangen, und so mußte ich also dasselbe Quartett zum drittenmale spielen. Ebenso ging es auch mit Nr. 2 von op. 45, nur daß er sich mit noch entschiedenerem Lobe darüber aussprach, und namentlich vom Adagio sagte: „Es sei das schönste von allen, die er jemals gehört habe.""

Das Urteil Cherubinis beweist, welch hoher Wert den beiden Quartetten beizumessen ist.

Zu den einzelnen Quartetten übergehend, ist für Nr. 1 besonders folgende Mitteilung Spohrs von Interesse[8]): „Als ich das erste derselben [in Frankfurt] in einer Musik-Soirée bei Schelble[9]) vortrug, war auch Jean Paul unter den Zuhörern. Er schien sich sehr für die neue Komposition zu interessieren und legte ihr eine höchst poetische Deutung unter, an die ich bei der Arbeit zwar nicht gedacht hatte, welche mir aber als sehr treffend bei jeder späteren Vorführung des Quartettes wieder in Erinnerung gekommen ist." Es ist sehr zu bedauern, daß Spohr die Deutung des phantasiebegabten, ihm in mancher Beziehung geistig so nahe verwandten Dichters uns nicht hat überliefern können. — Im übrigen scheint dieses Quartett durchaus nicht so verbreitet gewesen zu sein, wie ihm nach seinem Werte zukommt.

---

[1]) II, 60.

[2]) Hofmeister, Handb., 2. Nachtrag 1819.

[3]) ibid., 1828.

[4]) Und zwar im Herbst 1818 (II, 61).

[5]) II, 71.

[6]) 21, 27.

[7]) II, 141.

[8]) II, 60.

[9]) Ueber Schelble s. II, 59.

Dagegen war Nr. 2 von jeher das bevorzugteste unter dem Dreigestirn; über Aufführungen liegen uns zahlreiche Nachrichten vor.

Spohr selbst spielte es mit Vorliebe noch in seinen letzten Lebensjahren, so im Frühjahr 1855 auf einer Matinée in Hannover, welche die Hofkapelle ihm zu Ehren veranstaltet hatte.[1]) Einige Jahre später (April 1858) erfreute ihn damit das bremische Orchester.[2]) Fernere öffentliche Aufführungen: In Leipzig: 30. Jan. 1836 vom Quartett Ferd. David[3]); 23. März 1844[4]) („erfüllte uns mit Begeisterung", heißt es dort). In Berlin: 1832 in einer Matinée der Gebrüder Ganz[5]) („ein schönes Quartett"); im Juni 1833 spielte es der Spohrschüler, Konzertmeister Léon de Saint-Lubin „mit großer Reinheit und Präzision, ungemein zart und weich, wie es die Komposition erfordert."[6]) In Wien: 19. Dez. 1846 vom Jansa-Quartett[7]); Nov. 1853 von Hellmesberger („Sp's etwas kaltes und monotones Qu. in E-moll")[8]); 3. Jan. 1860 von demselben. Hierüber heißt es: „konnte nicht recht durchgreifen. Mit Ausnahme des Adagios ist es eigentlich unbedeutend, und die in den meisten Quartetten dieses Komponisten vorwaltende Manier, die 1. Violine immer solomäßig zu behandeln, wirkt bei aller Feinheit des Satzes doch ungehörig."[9])

Der Wandel des Geschmackes, welcher in den letzten beiden Urteilen hervortritt, wird noch deutlicher, wenn man damit die Besprechung vergleicht, welche unter dem Pseudonym „Philokales" über die Wiener Aufführung 1846 erschienen war.[7]) Sie ist noch ganz begeistert: „Spohrs musikalische Gemälde sind Darstellungen eines gewissen Stillebens der Seele, sie sind der durch Töne verkörperte Ausdruck desjenigen Seelenzustandes, den Hegel so überaus treffend und geistvoll mit den Worten „das dunkle Weben des Gefühls in sich selbst" bezeichnet. Mag was immer für eine Stimmung unsere Seele erfüllen, befeuern, beleben, ja ganz und gar beherrschen — wir hören Spohr, und — wir werden ganz unwillkürlich zu Schwärmern, wir klagen, wir weinen, wir seufzen mit ihm, wir sehnen uns mit ihm nach jenem unerreichten, unerfüllten Ideale, nach jenem Etwas, das zu schauen, zu genießen keinem Erdensohn vergönnt ist. „Dies Etwas kann ich zwar nicht nennen." Auch Spohr nennt es nicht. Er hüllt dessen Ahnung wieder in ahnungsvolle, so teuere, schöne, durch ihre Liebenswürdigkeit und Anmut so unwiderstehliche Klänge, daß wir, jeder früheren Stimmung vergessend, uns in die seine ganz hineindenken und hineinleben, ja daß uns am Ende diese Wehmut zur Wonne, zur Seligkeit, zum Himmel auf Erden wird. So erging es mir und manchen Anderen bei dem Anhören Spohrscher Kompositionen und so denke und fühle ich auch heute, eben zurückgekehrt von der Aufführung des zauberisch schönen E-moll-Quartetts dieses Meisters. Ich fühle erst jetzt wieder recht tief die hohe Wahrheit jener Goethe'schen: „Wonne der Wehmut"".

Ueber Nr. 3 sind keinerlei Nachrichten bekannt, es scheint schon bald als schwächeres Produkt erkannt worden zu sein.

15.

Quatuor brillant op. 61, h-moll.

Erster Satz, Allegro moderato, c, h-moll.

Für den weich elegischen Ausdruck, welcher das Hauptthema, eine in weitem Bogen gespannte Melodie, und überhaupt den ganzen Satz erfüllt, ist die übermäßige Verwendung von weiten aufwärtsgeschwungenen Intervallen, namentlich der verminderten Septime und kleinen None, charakteristisch. Das zunächst im Baß gemessen auftretende Durthema alteriert diesen Grundton nur wenig, denn der hinzutretende Kontrapunkt in der Violine ist wieder auf den Ton der Klage gestimmt. Ein neues effektvolles Kunstmittel wendet Spohr hier an: er verlegt den Gesang der Violine in ihre tiefste Lage, und läßt ausgehaltene Töne der Mittelstimmen in hoher Lage darüber schweben.

Adagio, $^3/_4$, As-dur.

Die befremdende Tonart erklärt sich leichter, wenn sie enharmonisch als Gis-dur aufgefaßt wird. Das edle, gesangreiche Thema wird später mit einer Fülle von altmodischen Koloraturen und Verzierungen übersät. Der Eindruck einer Monotonie wird durch ein Mittelsätzchen bewegteren Charakters vermieden. Sehr hübsch wird die Coda durch einen kleinen Canon abgerundet.

Der dritte Satz, Finale, Allegretto, $^2/_4$, H-dur, in Rondoform, hat ein leichtfüßiges Thema in springendem Rhythmus, und ist besonders reichlich mit Schwierigkeiten für das konzertierende Instrument gespickt.

---

1) II, 369.
2) II, 390.
3) A. M. Z. 38, 134.
4) Signale für d. m. Welt 2,98 und N. Ztschr. f. M. 20, 104.
5) A. M. Z. 34, 219.
6) A. M. Z. 35, 523.
7) Wiener allgem. Musikztg., 1846, 627.
8) Niederrhein. Musikztg, 1, 179.
9) Deutsche Musik-Ztg. 1860, S. 13.

Allgemeines. Ueberflüssig zu sagen, daß dieses Quartett lediglich als Effektstück geschrieben ist für einen Virtuosen, der die Spohrsche Technik und die ihr eigentümlichen violinistischen Manieren total beherrscht. Das Gedanklich-Thematische tritt hinter dem Bravourösen vollkommen zurück, wenn sich auch hin und wieder in dieser Beziehung fesselnde Momente ergeben. Im Vergleich zu dem letzten Quatuor brillant, op. 43, fällt das Werk ab.

Der Katalog Spohrs verzeichnet als Entstehungsjahr 1819, und zwar muß es eine der letzten in Frankfurt geschriebenen Kompositionen gewesen sein, denn die große Konzertouverture für die philharmonische Gesellschaft in London, welche im Verzeichnis die nächste Nummer ist, schrieb er kurz vor seinem Abgang von Frankfurt (Sept. 1819) [1]. In der Selbstbiographie wird op. 61 nicht erwähnt.

Die Veröffentlichung erfolgte später als die der 3 Quartette op. 58, so erklärt sich die höhere Opuszahl; es erschien im Oktober 1823 [2] bei Peters (Pr. 1 Rthlr. 22 ½ Ngr.), ferner bei Richault-Paris (6 Fr.) [3]. 1890 veranstalteten Breitkopf & Härtel eine Neuausgabe (redigiert von F. Hermann).

Eine Aufführung in München, am 1. Dez. 1827, ist die einzige nachweisliche [4]. Die Vortragenden waren Horn, Sigl, Schnelein und Wilkoszofsky.

16.

op. 58, Nr. 1 Es-dur.

Erster Satz, Allegro vivace, 3/4, Es-dur.

Die Bestandteile des einzigen Themas — die wichtigsten sind eine im Es-dur-Akkord sich bewegende glatte Linie mit der Tendenz zum Aufsteigen (verwandt mit dem Thema aus op. 30, 1. Satz), und andererseits ein im selben Akkord herabspringender Rhythmus — genügen dem Tondichter in ihrer Gegensätzlichkeit, um einen ganzen, abwechslungsvollen Sonatensatz daraus zu erbauen. Freilich gehört die Phantasie eines reifen, erfahrenen Künstlers dazu, um eine leicht drohende Monotonie zu vermeiden. Die bildnerische Kraft nun, die Motive in immer neuen Gestalten zu fassen und mit neuen Gegenstimmen wechselnd zu beleuchten, ist bewundernswürdig. Als Gesangsthema dient eine Vergrößerung des ersten Motivs. — Vor allem wirkt die reiche Harmonisierung erfrischend, kühne Modulationen kommen zahlreich vor, sind indessen so weise eingebaut, daß der Ausdruck nicht unruhig wird. Eigentümlich wirkt der melancholische Nachhall, den das Einbeziehen der Moll-Unterdominante in die Codalformel hervorruft; das an den Schlüssen schon öfter beliebte Kokettieren mit diesem Akkord wird von nun an auch sonst immer häufiger und nachgerade stereotyp. — Der innere Gehalt des Tonstücks läßt sich mit dem Ausdruck eines lebendig-kräftigen Strebens umschreiben.

Adagio, c, As-dur.

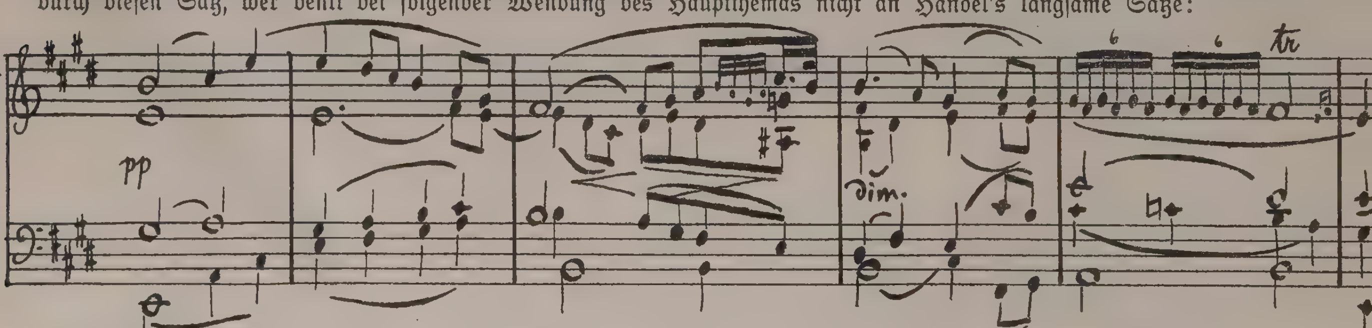
Der edle Gesang dieses Satzes ist aus erhabener Weihe und tiefer Religiosität geboren. Fern von weicher Zerflossenheit, eignet ihm vielmehr eine eigentümlich stolz-verhaltene Kraft, worin wunderbar Töne der Demut hineingemischt sind. Namentlich tritt das an folgendem Beispiel hervor:

34.



Das sind Klänge, wie sie in dem weihevollen Priestermarsch der ‚Zauberflöte' ertönen, und doch, wie ausgesprochen „spohrisch" ist der letzte Takt mit seiner weichen Nonen-Dissonanz! Noch eines anderen Großen Geist schreitet durch diesen Satz, wer denkt bei folgender Wendung des Hauptthemas nicht an Händel's langsame Sätze:

35.



[1] II, 88.
[2] Intell.-Bl. d. A. M. Z., beigel. 29. 10. 1823.
[3] Hofmeister, Handb. 1828.
[4] Münchener Allgem Musikztg., 1, 173.

Dritter Satz. Scherzo, 3/4, c-moll.

In seiner festen, kraftvollen Haltung und concisen Form ist dieses Scherzo vielleicht das beste Spohrs, jedenfalls aber den Meisterwerken dieser Gattung ebenbürtig, und geistig der Beethovenschen Art nahestehend, nicht nur in der Architektonik, sondern auch in der äußeren Linienführung. [1]) Bald wettert sein Humor in grimmigem Trotz, bald treibt er ein feines, schelmisches Spiel, immer aber bleibt seine Miene ernst. Das glücklich erfundene Thema tritt aus dem sich mehr und mehr einengenden Gefühlskreise Spohrs ganz heraus, auch seine Verarbeitung, fern von allem Virtuosenhaften, ist mustergültig, ja vielfach genial.

Eine famose Unterbrechung bringt das homophon gearbeitete Trio. Die ländlerartige Weise des anmutigen Stückchens ist heiter und leicht-tändelnd.

Das Rondo, Vivace, c, Es-dur

hält sich auf derselben Höhe frischer Erfindung wie die bisherigen Sätze. Es hat zwei gleichberechtigte Hauptthemen, die gleich im Anfang sich unmittelbar folgen und so vielmehr ein Doppelthema bilden: das erste, welches sich aus drei grundverschiedenen Motiven zusammensetzt, tritt von vornherein polyphon auf und ist daher zur Fugenarbeit wie geschaffen, das zweite ist eine leichte, gefällige Cantilene mit simpler Begleitung. Eine Fülle bunter, abwechslungsreicher Bilder zieht an uns vorüber, die fast alle durch Umarbeitung des bisherigen Materials gewonnen sind Wie verwandlungsfähig das erste Motiv ist, lehrt das Fugato, wo es in lächerlich gespreizter Würde einherschreitend, einen Stich ins Skurrile hat. Im Verlauf der Fuge scheint aber aus dem Spaß Ernst zu werden, in düsterem Moll kreuzen sich die vier Stimmen in engster Führung, aber ebenso plötzlich verzieht sich das Gewölk, und dasselbe Motiv nimmt jetzt eine fast leichtsinnige Heiterkeit an, ein bei unserm Tondichter sehr seltenes Phänomen. Mit ähnlichem Esprit ist auch der Schluß gestaltet, wo alle Stimmen dasselbe sagen wollen, aber keine die andere zu Worte kommen lassen will.

Allgemeine Charakteristik. Das Quartett zählt unstreitig zu den besten. Keiner seiner Sätze ist schwach zu nennen, vielleicht steht aber der erste, so viel Ansprechendes er auch enthält, wegen seiner nicht bedeutenden Tiefe und mancher öder, formalistischer Strecken am meisten zurück. Dagegen ist das Adagio eine ebenso schöne Emanation der Spohrschen Lyrik, wie das Finale ein köstliches Produkt seiner Laune und seines feinsinnigen Humors darstellt. Die Krone des Werkes ist aber das geistvolle, hochbedeutende Scherzo. In allen Sätzen ist das Problem der thematischen Durcharbeitung mit glänzender Meisterschaft bewältigt. Nur in punkto des Stils erleidet das Quartett eine berechtigte Ausstellung, wenn man die fast uneingeschränkte Herrschaft der führenden Stimme in den ersten beiden Sätzen betrachtet. Auch das Finale entfernt sich darin häufig genug von dem strengen Ideal.

17.

op. 58 Nr. 2. a-moll.

Der Hauptgedanke des ersten Satzes, Moderato, c, a-moll, setzt sich aus den aufsteigenden Tönen des Molldreiklangs der ersten und vierten Stufe zusammen. Sehr prägnant und scharf umrissen, ist es eine überzeugende Verkörperung leidenschaftlicher Sehnsuchtsklage. Das zweite Thema könnte wohl ursprünglich für eine Oper bestimmt gewesen sein (vielleicht den 'schwarzen Jäger'?), denn seine ariöse Haltung und die ganze Aufmachung weist in manchen Zügen, wie in der Harmonisierung oder dem Ductus der Melodie, merkwürdige Uebereinstimmung mit den Lyrismen in den Jugendwerken R. Wagners (Rienzi) auf.

36.



Die Verarbeitung dieser Themen und des mit ihnen zu Gruppen zusammengeschlossenen Materials zeitigt manche interessanten Momente, vor allem in der Durchführung. Doch leidet die Qualität des Satzes empfindlich durch die

[1]) Man vergleiche den 6. und 7. Takt des Themas mit einer Wendung aus dem Allegretto der Sonate op. 14, Nr. 1 von Beethoven.

langen, das thematische Gerüst verbindenden Ueberleitungen, in welchen die Bravourpassagen der 1. Violine in einer bedenklich an das Quatuor brillant erinnernden Ueppigkeit das Feld beherrschen.

Der zweite Satz. Andante con Variazioni, c, F-dur und dritte Satz, Scherzo vivace, 3/4, A-dur

gehören zusammen, denn das Scherzo ist nur eine einzige, allerdings sehr freie Variation des Andantethemas, und organisch mit ihm verknüpft. Das Thema, ein einfacher hübscher Gedanke, hat mit seinen gemessenen Schritten den Zuschnitt eines würdevollen, streng nach der Etikette verlaufenden Reigens. Die ersten beiden Variationen lehnen sich eng an das Thema an: die erste löst es in Achtel-Triolen auf, die zweite umspielt es, bald in einer einzelnen, bald in allen Stimmen, mit Sechzehnteln. An eine kurze kanonisch geführte Ueberleitung schließt sich unmittelbar das in sehr schnellem Zeitmaß verlaufende Scherzo. Hier muß sich das Thema dem ungeraden Takt anbequemen, in seiner zweiten Hälfte wird es stark verlängert und mit einem skalenartigen Kontrapunkt verbrämt. Das Scherzo ist mit allerhand Imitationskunststückchen reich ausgestattet, und macht einen fließenden, sehr graziösen Eindruck. Schließlich ebbt die rasche Bewegung zum Andante zurück, das Thema erscheint wieder in seiner ersten Gestalt, und zwar jetzt im Baß, mit Triolen begleitet. Der dabei in die Primgeige gelegte synkopierte Kontrapunkt könnte selbständiger sein.

Vierter Satz, Rondo all' Espagnola, 3/4, a-moll.

Einer allgemeinen Vorliebe der damaligen Zeit für exotische Musik, zu der damals noch die Volksmusik „interessanter" Völkerschaften Europas zählte, huldigte auch Spohr in ausgedehntem Maße. Während es aber z. B. Weber oder Beethoven gelang, derartigen Tonstücken den Geist des fremden Landes einzuhauchen, war Spohr unter allen Schaffenden bei seiner streng exclusiven Individualität wohl am wenigsten dazu geeignet. Seine Polaccas sind keine polnische Musik, sondern deutsch und zwar spohrisch stilisierte Tänze im Polonaisenrhythmus. So ist es auch mit dem vorliegenden Rondo. Der spanischen Volksmusik entlehnt er den Bolerorhythmus und gewisse Eigenheiten der Melodiebildung, wie Schleifer u. dergl. Im übrigen ist es der wohlbekannte Inhalt. Eine unendliche Schwermut liegt in diesen Weisen, und der fast den ganzen, sehr langen Satz hindurch festgehaltene Tanzrhythmus macht die Monotonie außerordentlich. Stilistisch wechseln homophone Partien, die für die Brillanz des ersten Geigers berechnet sind, mit imitatorisch gearbeiteten, in welchen die andern Instrumente zu lohnenden Aufgaben herangezogen werden, z. B. beim zweiten Thema, einer innigen, ganz deutschen Cantilene. Andererseits finden sich auch große Vorzüge, wie vielfach eine äußerst difficile, fein gegliederte und auf den Klangeffekt wohlberechnete Kleinarbeit, sowie harmonische Delikatessen, wie folgende, merkwürdig zwischen Dur und Moll pendelnde Stelle beweist:

37.



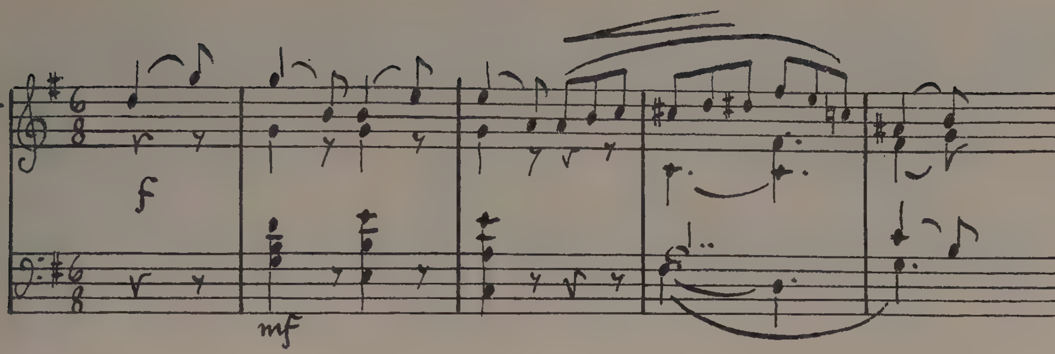
Allgemeine Charakteristik. Ein vollbefriedigender Satz fehlt. Die Mängel des ersten liegen in einer argen Stilverwirrung, das Finale krankt an demselben Nachteil und bietet außerdem thematisch nur wenig Fesselndes. Der Variationensatz ist stilistisch rein und gefällt wegen seiner artigen Lösung des Problems, ein viertaktiges Andantethema in einem dreitaktigen Scherzo durchzuführen. Leider aber bringen diese Variationen nur selten eine wirkliche Bereicherung in der Ausdeutung des Inhalts. So muß das Quartett, als Ganzes betrachtet, hinter dem vorigen zurückstehen.

18.

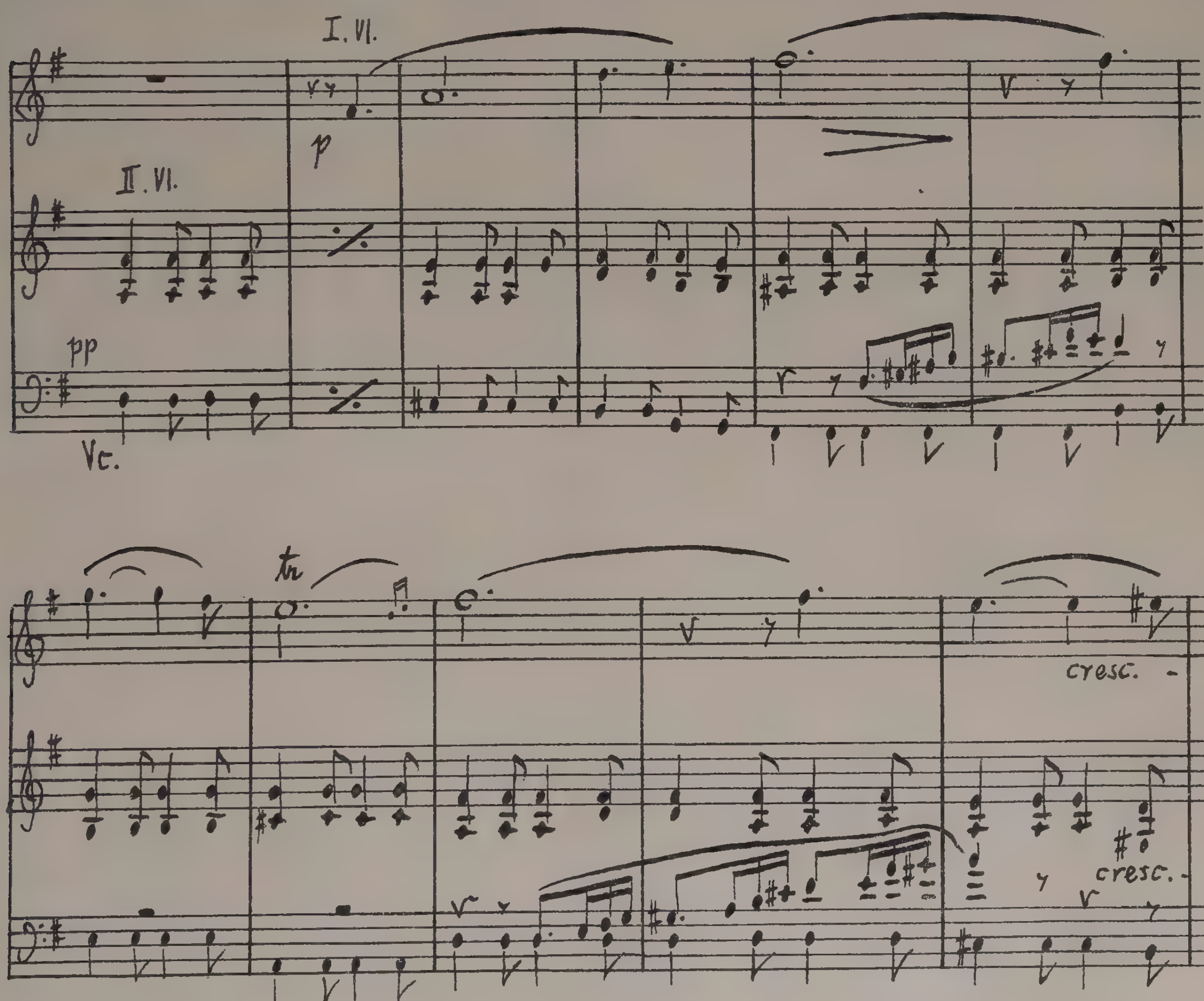
op. 58, Nr. 3. G-dur.

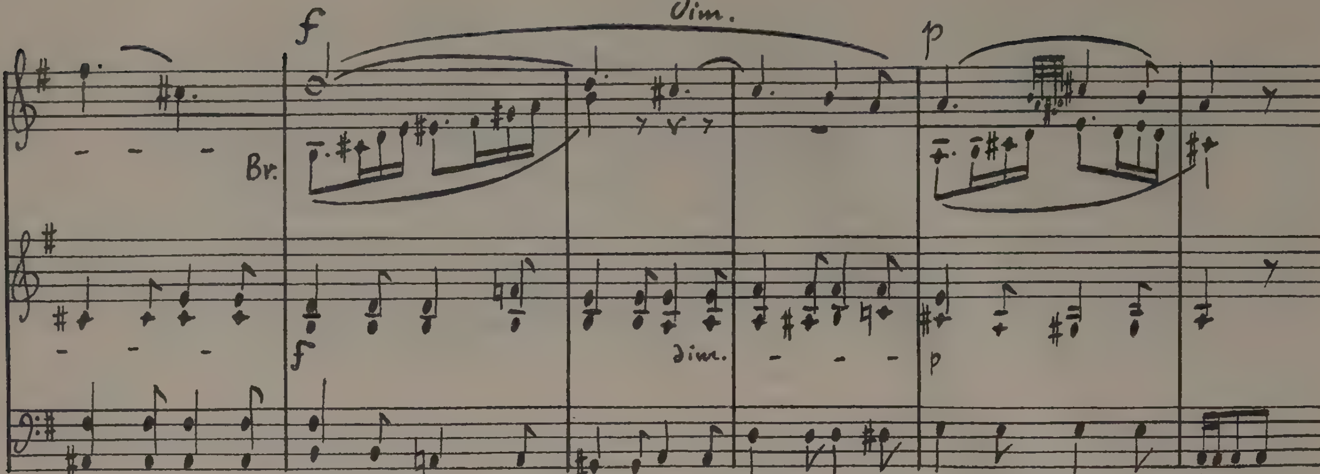
An dem ersten Satz, Allegro, 6/8, G-dur

treten die Licht- und Schattenseiten der Spohrschen Kompositionsart wie an einem Schulbeispiel in Erscheinung. Daß er, in seinem innersten Herzen Klassizist, in den Formen und der Ausdruckswelt der Vergangenheit fest verankert ist, zeigt das tektonisch erfundene Hauptthema in seiner von moderner Empfindung unberührten Objektivität (s. Notenbeispiel 38), zeigt das unbeirrte Festhalten an dem bukolischen Rhythmus, in den auch das zweite Thema eingezwängt wird.

38.


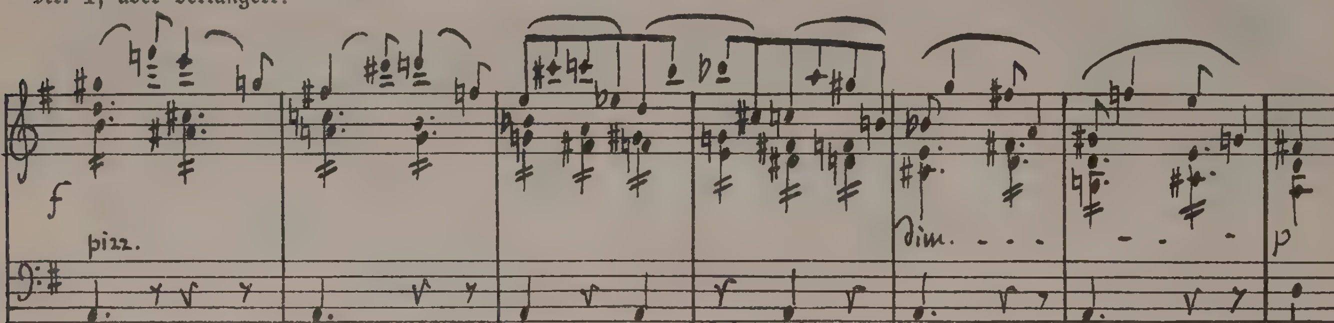
Andererseits erfüllen ihn die romantischen, unklar nach Neuem strebenden Ideen der Zeit; sie verkörpern sich in dem großzügigen, melodisch und harmonisch vom Hergebrachten abweichenden zweiten Hauptgedanken. Dieses Thema, eine Melodie von staunenswert langem Atem, verdient vor allem wegen seines schwungvollen, fern an das Wagnerische Pathos anklingenden Charakters Beachtung. An den Höhepunkten dringt eine lebhafte Figur als Kontrapunkt empor und verstärkt den idealistischen Zug:

39.




Ein fundamentalerer Gegensatz zum ersten Thema ist kaum denkbar. Modern sind insbesondere die feinen Abstufungen in den Notenwerten, die synkopische Bindung des cis, die Harmonisierung, z. B. das unvermittelte Hereinziehen der Tonart der großen Terz im 4. Takte. Man denke sich diese Stelle mit gestoßenen Bläser-Triolen als Begleitung, die Melodie vorgetragen von Violinen und Celli, und man würde sich kaum wundern, sie beispielsweise in den „Feen" anzutreffen, ja selbst im ‚Holländer' wäre sie wohl noch möglich [1]).

Das prachtvolle Thema ist aber das alleinige wirklich erfreuliche und bedeutende Moment des Satzes. Zwar ist die Verarbeitung des Hauptthemas durchaus polyphon, reich und mannigfaltig, aber die Harmonie ist vielfach geradezu quälend unruhig. Eine Ausweitung der Intervalle des ersten Themas zu großen Sexten und verminderten Septimen, und ein stufenweises Herabsinken dieser Fortschritte bei liegendem Baß führt zu Stellen, wie im Finale von op. 45, Nr. 1, aber verlängert:

40.


Der Orgelpunkt bewirkt einen kraftlos-weichlichen Ausdruck dieser Folgen, welche noch sechsmal wiederholt werden. Formell ist die Weglassung der Reprise des ersten Teils bemerkenswert.

Zweiter Satz. Menuetto. Moderato, 3/4, Es-dur.

Dem Hauptsatz liegt ein Thema voll köstlichen, etwas philiströsen Behagens und behäbigen Humors zu Grunde, zu dessen Wiedergabe man sich wohl den komischen Ton des Fagotts herbeiwünschen möchte. Seine motivischen Bestandteile sind weiterhin virtuos ausgenutzt. Seltsam sticht dagegen das Trio (in c-moll) ab mit seinem in Halbtönen auf und ab flimmernden Thema, der Triolenbewegung und dem öfteren Taktwechsel zwischen 3/4 und 2/4.

Dritter und vierter Satz: Adagio molto, c, g-moll. — Allegro, 2/2, G-dur.

Sie stellen eine ähnliche Verquickung eines schnellen und eines langsamen Satzes dar, wie die des Andante und Scherzo im vorigen Quartett. Wie dort bilden sie eine äußerlich und innerlich untrennbare Gemeinschaft, ja, hier ist das Band noch fester geknüpft. In den sonoren tiefen Tönen der Bratsche erklingt das trübe Thema des Adagios, es gleicht in seinem ersten Takte genau dem Anfang des Rasumoffsky-Quartetts, erhält hier aber durch das bedeutend langsamere Zeitmaß und ganz abweichende Behandlung eine ins Schmerzliche gesteigerte Bedeutung. Gegen Ende der Einleitung der tiefen Region des Vcellos überlassen, bildet es das Fundament zu einer neuen ergreifenden Phrase, welche von nun ab mit dem Grundthema stets zur Charakterisierung dieser seelischen Leiden verbunden bleibt. Urplötzlich erfolgt ein jäher Stimmungswechsel, scherzando hüpft das Hauptthema des Allegros herein, nach Melodie und

[1]) Man vergleiche die ähnlich konstruierte Stelle im „Holländer": Wohl kenn' ich Weibes hehrste Pflichten.

Rhythmus ganz den leichtfertigen Gebilden Rossinis gleichend. Zwar muß es ebenso schnell vor den wiederkehrenden düsteren Schatten weichen, aber dann erhält es gleich unvermittelt wiederum Einlaß. Als zweiter Hauptgedanke des Allegros dient sinnreicher Weise das Adagiothema, nach D-dur gewandt, welches in dieser Gestalt, von einem lebhaften Kontrapunkt umkleidet, kaum noch an seine Herkunft erinnert. Der ganze Allegrosatz wird mit veränderter Tonalität in sich wiederholt. Die melancholischen Gedanken des Adagios kehren als Intercalation immer wieder, und beherrschen auch den Schluß.

Allgemeine Charakteristik. Das Quartett steht nicht viel höher als das vorige. Die barocke Mischung entgegengesetzter Gefühlssphären im Finale ist allerdings nicht ohne Reiz, aber der opernhafte Einschlag stört doch empfindlich. Allein das Durthema des ersten Satzes, der Hauptgedanke des Menuetts, sind originell erfunden, die übrigen Motive wenig inspiriert. Die Ausführung ist kontrapunktisch meisterlich und meist polyphon, unter völliger Ausschaltung des virtuosen Beiwerks.

Allgemeines zu op. 58.[1]) In seinem Katalog gibt Spohr als Entstehungszeit 1822 an und fügt hinzu: „Angefangen in Dresden und beendigt in Cassel, im März." Der Aufenthalt in Dresden dauerte vom Herbst 1821 bis zum Ende desselben Jahres. Ueber die nähere Veranlassung berichtet die Autobiographie[2]): „C. M. v. Weber ... führte mich nach und nach in alle musikalischen Zirkel, wo ich nicht nur viel gute Musik zu hören bekam, sondern auch Gelegenheit fand, meine eigene Kammermusik zu hören zu geben. Da die mich begleitenden Musiker große Teilnahme für mein Quartettspiel zeigten, so veranlaßte mich dies, mit ihrer Hülfe auch bei mir wöchentliche Quartettpartien zu veranstalten, zu welchen ich die eifrigsten Musikfreunde der Stadt einlud. In diesen führte ich, was mir in Paris nicht hatte gelingen wollen, alle meine bis dahin geschriebenen Quartetten und Quintetten der Reihe nach vor und da ich damit bald zu Ende kam und sie bei meinen Zuhörern großen Anklang gefunden hatten, so machte mir dies Lust, wieder neue zu schreiben. Ich vollendete auch in kurzer Zeit deren zwei (die beiden ersten von op. 58) und gewann solches Interesse an dieser Arbeit, sowie an dem ganzen Kunstleben Dresdens, daß ich vor der Hand die beabsichtigten Kunstreisen aufgab und sie für die zweite Hälfte des Winters verschob."

Darnach fallen also Nr. 1 und 2 noch in das Jahr 1821. Das dritte Quartett komponierte er nach Ankunft seines Hauses vor dem Kölnischen Tore in Cassel, von dem er schreibt[3]): „Unsere schöne stille Gartenwohnung begeisterte mich zu neuen Kompositionen, und so schrieb ich zuerst ein drittes Quartett zu den beiden in Dresden angefangenen." Ob Beginn und Vollendung der drei Quartette sich streng dahin verteilen, daß Nr. 1 und 2 in Dresden, Nr. 3 in Cassel geschrieben ist, lassen die gewählten Ausdrücke nicht restlos klar erscheinen.

Wie auf dem Titelblatt vermerkt (dédiés à son ami Guillaume Speyer à Offenbach), ist op. 58 Wilh. Speyer gewidmet. Dieser (1790—1878) war ein reicher Dilettant, der hauptsächlich als Komponist populärer Lieder bekannt geworden ist, aber auch eine große Anzahl Quartette schrieb. Spohr war mit ihm während der Frankfurter Jahre sehr befreundet geworden, auch hatte er ihn zur Uebernahme der Pathenschaft an seiner Tochter Therese vermocht. Bei späteren Aufenthalten in Frankfurt stieg er stets in Speyers Hause ab.

Die Quartette erschienen bei Peters (à 1 Rthlr. 16 Gr.) im Februar 1823.[4]) Weitere Ausgaben: Richault-Paris (à 6 Fr.)[5]); Quartetto op. 58 (welches?) bei Ricordi-Mailand (6 L. 50 Ct.)[5]). — Arrangements: Nr. 2, für Flöte, Violine, Alt, Vcello bei Hofmeister, Leipzig (3,50 Mk)[6]).

Th. Helm[7]) hebt das Quartett Nr. 1 als relativ bedeutend und noch heute ziemlich wirksam hervor; diese Ehre gönnt der Beurteiler noch je einem Quartett in D-moll und in G-dur, womit vielleicht op. 74 Nr. 3 und op. 82 Nr. 2 gemeint sind. Ueber sonstige Beurteilungen oder Aufführungen — natürlich abgesehen von denjenigen, die sich in Spohrs Quartettzirkel zu Cassel ereigneten — blieben Nachforschungen fruchtlos.

19.

Quatuor brillant op. 68. A-dur.

Der erste Satz, Allegro moderato, c, A-dur

besticht durch sonnige Wärme und Frische des Ausdrucks neben feiner Harmonisierung. Das erste Thema, eine Canti-

---

1) Die Serien op. 45 und 58 haben eine doppelte metronomische Bezeichnung, in Rhein. Zoll und nach Mälzel. Zu op. 58 fand sich in Spohrs handschriftlichem Nachlaß ein Zettel vor, der die Ziffern nach beiden Methoden angibt. Die gedruckten Stimmen sind darnach in dieser Hinsicht zu berichtigen: Nr. 1: Im 1. Satz: 32 " (statt 34 "), im Scherzo: 17 " (statt 77 ").

2) II, 148.

3) II, 160.

4) Im Intell.-Bl. d. A. M. Z. vom Dez. 1822 (beigelegt 4. Dez.) wird das baldige Erscheinen angekündigt, im Intell.-Bl. vom 12. Febr. 1823 die vollendete Edition.

5) Hofmeister, Handb. 1828.

6) Schletterer, Katalog.

7) Beethoven's Streichquartette, S. 312.

lene von zartem Reiz, wird weniger zur Verarbeitung herangezogen als das zweite, welches, vorzugsweise im Baß auftretend, eine Dur-Variante von op. 58 Nr. 2 (1. Satz) darstellt, also auch zu den aus dem Dreiklang zusammengesetzten Motiven gehört. Formell bemerkenswert ist das Fehlen eines Durchführungsteils, dafür ist die erste Themengruppe bei ihrer Wiederkehr stark verändert. Weit häufiger, als es sonst in den brillanten Quartetten geschieht, entfernt sich der Stil von dem des Violinkonzerts und wird polyphoner.

Das Larghetto, 6/8, F-dur

schildert mit seiner tief empfundenen, zuerst auf der G-Saite der Violine vorgetragenen Melodie den Frieden eines reinen Herzens. In prächtigem Kontrast zu dem von Bravourpassagen gereinigten Hauptteil steht der Mittelsatz (d-moll) mit seinem prasselnden Feuerwerk in hochpathetischem Stile. Trotz vieler einzelner Schönheiten kann man bei dem knapp angelegten Satz nicht recht warm werden, woran wohl der allzu gleichmäßige Rhythmus des Basses, der fast das ganze Stück hindurch in derselben Bewegung bleibt, schuld ist.

Der dritte Satz, Rondo, Allegretto, 2/4, A-dur

ist ein schönes Zeugnis der Reife, welche die Eigenart des Komponisten in diesen Jahren erlangt hat. Der süße Duft, den seine Musik gleich dem Bukett eines edlen Weines verbreitet, die Feinheit und Delikatesse in der Führung der Stimmen und der harmonischen Anlage, das schöpferische Vermögen, die Motive stets neu zu beleuchten, alle diese Vorzüge treten in dem Satz stark hervor, sodaß er, als Komposition für die Violine betrachtet, zu seinen gelungensten Arbeiten zählt. Ein eigentlicher Alternativsatz ist nicht vorhanden.

Allgemeines. Wenn die Themen dieses Quartetts auch nicht die berückende Schönheit des op. 43 haben, so übertrifft das Werk doch jenes und alle anderen Quatuors brillants an musikalischem Wert. Namentlich der zweite und dritte Satz können heute noch hohen Genuß bieten.

Nach Spohrs Katalog ist op 68 im November 1823 entstanden (als „Soloquartett" bezeichnet), nach Ausweis des Autographs aber schon im Oktober vollendet. In der Selbstbiographie wird es nicht erwähnt.

Das Autograph (20 Blätter mit 38 beschriebenen Seiten, querfolio, 12linig), auf der Kgl. Bibliothek in Berlin befindlich, ist überschrieben «Quatuor brillant di L. Spohr» und zeigt am Schluß die Bemerkung „Cassel im Oktober 1823."

Erste Ausgabe im November 1825 [1]) bei Peters (1 Thlr. 12 Gr.); eine weitere bei Richault-Paris [2]) (6 Fr.).

Eine Recension erschien in dem von Franz Stoepel redigierten „Allgem. musikal. Anz." (Frankfurt a. M.) [3]): „Spohrs eigentliches Feld, nächst dem Violinspiel, ist die reine Instrumental-Komposition. Den Beweis dafür liefert auch das vorliegende Werk. Während in Spohrs Lieder-Kompositionen hin und wieder Ueberladung, Verstöße gegen die Deklamation, falsche Auffassung etc. nicht abzuleugnen sind, bemerken wir hier die wohltuendste Einfachheit neben Klarheit und Anmut, den schönsten Gesang neben kühner Bravour, und alles doch wieder als notwendigen Teil des ganzen herrlichen Gemäldes. Doch, wir haben nicht nötig, uns in ein weiteres Lob einzulassen, und zu loben gibts hier nur; es genüge uns die Anzeige vom Vorhandensein des Werks, und daß es allen früheren des Meisters nicht nachsteht, sondern sie an Zartheit und Lieblichkeit der Hauptgedanken noch überbieten zu wollen scheint."

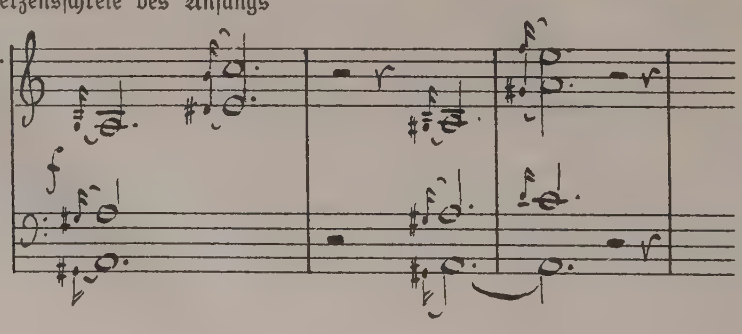
20.

op. 74, Nr. 1. a-moll.

Im ersten Satz, Allegro vivace, 6/4, a moll,

bricht sich ein heißer, wütender Schmerz, der mit den gewohnten sanft-elegischen Gefühlen nichts gemein hat, unwiderstehlich Bahn. Die Schmerzensschreie des Anfangs

41.



[1]) Intell.-Bl. d. A. M. Z., beigel 16. 11. 1825.

[2]) Hofmeister, Handb. 1828.

[3]) Jg. 1 Nr. 11 v. 9. 9. 1826 (S. 34).

durchdringen mit ihren bohrenden Vorschlägen den ganzen Satz. Nach einigen heftigen Ausbrüchen tritt in der Violine eine neue Phrase auf, deren Leidenschaftlichkeit, von den Vorschlägen immer wieder angestachelt, durch kanonische Engführungen bis zur Siedehitze gesteigert wird. Eine Beruhigung bringt das zweite Hauptthema, eine mit dem Durthema des ersten Satzes aus dem E-moll-Quartett verwandte, aber bedeutend innerlichere und veredelte Melodie:



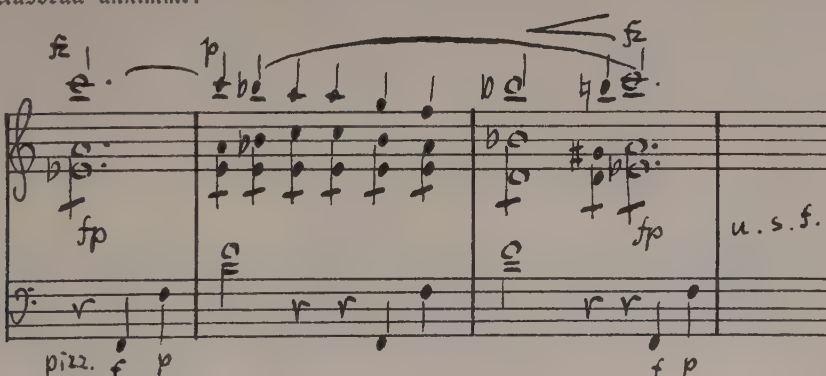
beim zweiten Mal von den sehrenden hohen Cellotönen (bis d″) wiedergegeben. Daran schließt sich — noch innerhalb des ersten Teils — ein feurig-ungestümer Durchführungssatz, in dem die Gegensätze heftig aufeinanderplatzen und das Gesangsthema einen immer schmerzlicheren Charakter annimmt, bis es schließlich unheilverkündend in der Tiefe zu pochenden Rhythmen der Viola erklingt:

43.



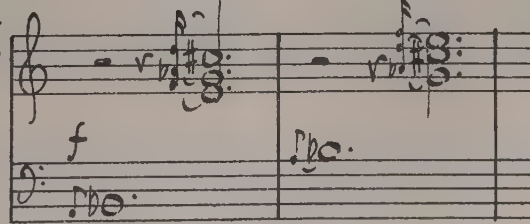
Der eigentliche Durchführungsteil beschäftigt sich fast ausschließlich mit jenem Thema, das an einer Stelle einen inbrünstig flehenden Ausdruck annimmt:

44.



Von den zahlreichen Stellen, die in Anbetracht der Harmonie auffallen, sei folgende Gestalt des Hauptthemas zitiert, in welcher das Jammergeschrei der Nibelungen (im „Rheingold") vorausgeahnt ist:

45.



In merkwürdigem Widerspruch zu dem tiefernsten Charakter der Musik sind die motivischen Passagen mit Trillern, Vorschlägen und ähnlichen Ornamenten geradezu überladen.

Das lodernde Feuer des Temperaments, die düstere Glut der Stimmung, die machtvollen Steigerungen verleihen dem Satz eine ergreifende, unmittelbar fortreißende Wirkung. Unter allen schnellen Sätzen Spohrs ist mir kein einziger bekannt, der sich an Gewalt und Wahrheit des Ausdrucks mit diesem vergleichen könnte. Die besten Allegros aus den anderen Quartetten klingen matt, mit diesem gemessen. — Nach Erfindung und Aufbau erscheinen die vier Instrumente nicht recht ausreichend, um die großen Effekte der Musik herauszubringen, man möchte oft dafür ein ganzes Orchester oder doch mehrfache Besetzung herbeiwünschen.

Der zweite Satz, Larghetto con moto, $^9/_8$, F-dur

hat in seinem Hauptthema eine fatale Aehnlichkeit mit Haydn's „Gott erhalte". Die Fortführung des Themas vermag ebensowenig wie ein zopfiger Mittelsatz tieferes Interesse zu wecken

Das Scherzo, $^3/_4$, a-moll

gewinnt einen grotesken Anstrich dadurch, daß mitten in einer melancholischen Stimmung mit einer gewaltsamen Modulation einige übermütige Walzertakte ff hineinplatzen, wie wenn ein alter Griesgram unversehens in einen Kreis lustiger junger Leute geriete, die mit ihm ihre Narrenspossen treiben. — Die schöne innige Cantilene des Trios ($^6/_4$, A-dur), in der harmonischen Unterlage ganz Spohr, scheint melodisch von Beethoven beeinflußt.

Das Rondo, Allegretto, $^2/_4$, A-dur

ist auf verschiedenen heiteren, aber wenig bedeutenden Themen aufgebaut, die alle miteinander verwandt sind. Besonderen Reiz haben einige musettenartige Stellen, wo zwei Instrumente Tonica und Quinte aushalten, während die beiden andern den Akkord mit Achtelfiguren ausfüllen. In der virtuosen Behandlung der ersten Geige und dem damit verbundenen Zurücktreten der übrigen Spieler steht der Satz den Quatuors brillants nahe.

Allgemeine Charakteristik. Zu dem wahrhaft bedeutenden ersten Satze kann sich nur das stimmungsreiche Scherzo als einigermaßen würdiger Genosse stellen, die übrigen fallen stark ab. Stilistisch zerfällt das Quartett in zwei Hälften, deren erste im allgemeinen den Kammerstil wahrt.

21.

op. 74. Nr. 2. B-dur.

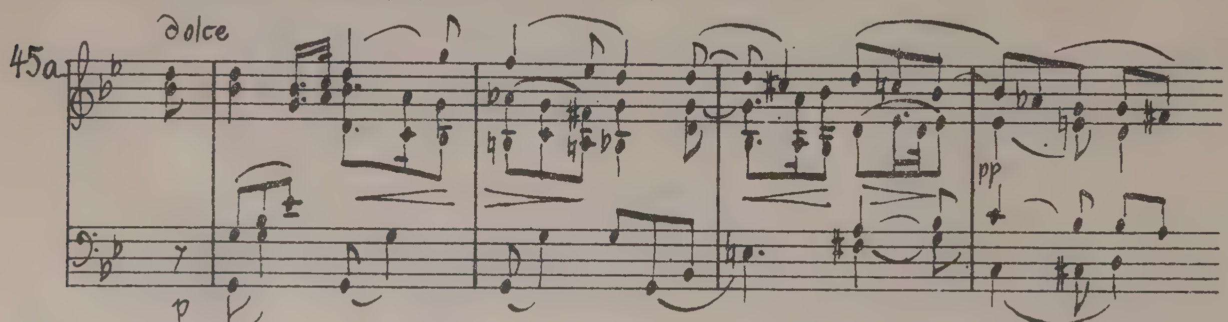
Der erste Satz, Allegro vivace, $^3/_4$, B-dur

ist auf den Grundton beweglicher, aber immer etwas gedämpfter Heiterkeit gestimmt. Beide Hauptthemen, von denen der erste mit der Rondomelodie aus der B-dur-Sonate op 22 von Beethoven verwandt ist, bestehen hauptsächlich aus raschen Figuren; das zweite Thema ist vom ersten abgeleitet, sein Nachsatz erhält durch Imitationen in verminderten Intervallen einen leisen Hauch von Komik. Das leicht-anmutige Geplauder würde bei der Gleichheit des thematischen Materials schließlich ermüden; allein der Durchführungsteil gebietet dem lustigen Treiben, nachdem sich schon die Stimmung in Moll verdüstert, energisch Halt und steigert sich in schroffen harmonischen Rückungen bis zu einer Explosion heftigster Accente.

Der Satz ist einer der wenigen, welche in völlig reinem Quartettstil geschrieben sind.

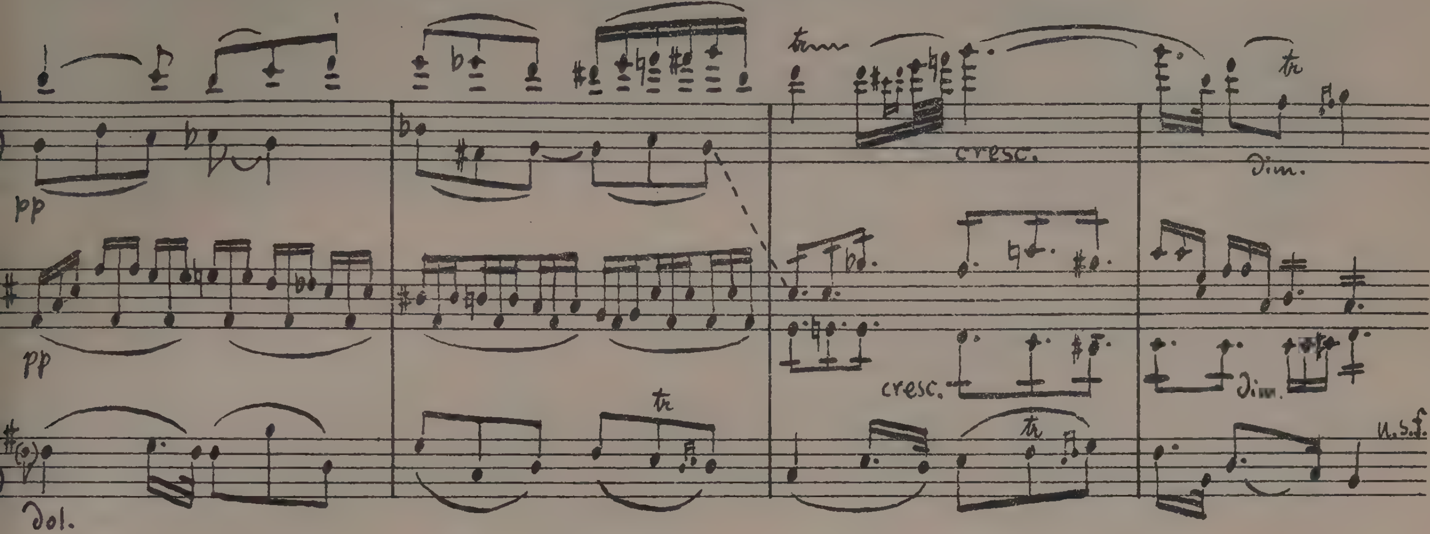
Das Larghetto, $^6/_8$, g-moll

ist ein wundervolles Abbild unauslöschlicher Trauer. Das Thema



nimmt mit seiner leise schaukelnden Begleitung die Stimmungen voraus, wie sie Mendelssohn in seinen ‚Venetianischen Gondelliedern' weiter ausgeführt hat. Die Spohrsche Musik ist weniger romantisch und sentimental, aber tiefer und ehrlicher empfunden. Der Mittelsatz bringt das Motiv in Dur, etwas verändert, und zwar in der hohen Lage des Violon-

cells (bis zum g"!), mit gleichmäßiger Sechzehntel-Triolen-Begleitung; es klingt so wie eine sanfte, wehmütige Erinnerung an Tage entschwundenen Glückes. Nachdem das Thema von der 1. Violine, mit einer Gegenstimme des Vcello, vorgetragen worden ist, kehrt es zum Vcello zurück und wird hierbei von der Violine in der Höhe gedeckt: eine Verkörperung überschwänglicher Sehnsucht. Die mit genialem Klangsinn instrumentierte Stelle lautet:



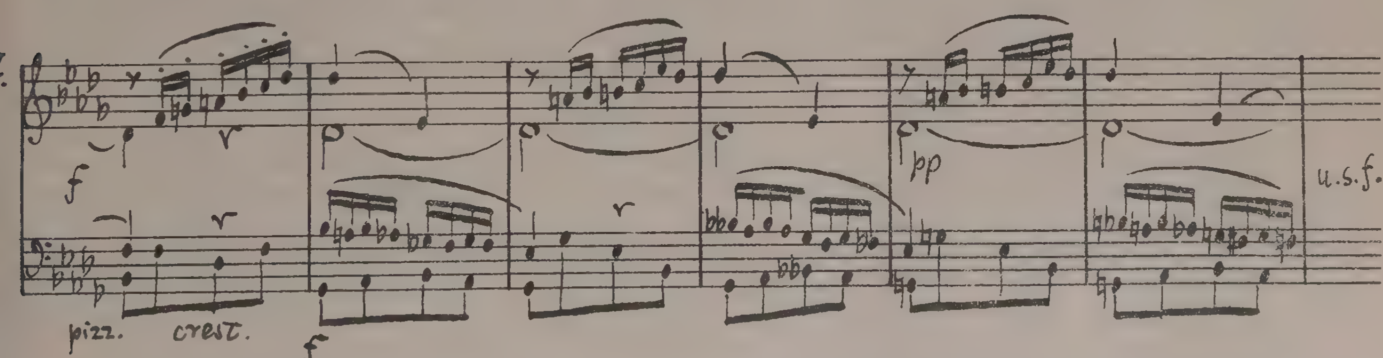
In dem düsteren Nachspiel, wo die Melodie der Bratsche übertragen ist, klingt der Satz wie mit unaufhörlichem stillen Weinen aus.

Dritter Satz. Allegretto con Variazoni, 2/4, B-dur.

Wenn das leichtgeschürzte Thema auch kein größeres Interesse beansprucht, so zeigen die Veränderungen doch einen merklichen Fortschritt gegen früher, sie sind freier und lebendiger geworden. Von den fünf Variationen sind die zweite mit kanonischen Eintritten des Themas und die vierte, eine melancholische Transposition nach B-moll, die gelungensten. Die übrigen sind im Wesentlichen auf Brillanz des Sologeigers gearbeitet, ebenso das Nachspiel, das nach einigen hübschen Modulationen merkwürdigerweise in einem choralmäßigen Schlusse endigt, eine Eigentümlichkeit, welche in den nächsten Werken immer häufiger wird.

Das Finale, Allegretto, 2/4, b-moll

besitzt zwei Hauptthemen: das erste in Moll zieht die bekannte elegische Linie mit dem charakteristischen Intervallschritt der verminderten Septime, hingegen eignet dem Durthema eine heitere Regsamkeit. Eine dritte, als Seitensatz auftretende Bildung hat wieder ein anderes Gesicht; ein sehnsüchtig aufstrebendes Motiv gipfelt in einem chromatischen Halbschritt, dieser wird nach einigen Takten zur abwärtsfallenden Septime umgebogen und zu einem Höhepunkt gesteigert, in welchem die Analogie mit der Musik des ‚Tristan' unverkennbar ist:



Allgemeine Charakteristik. Das Quartett ist gleichwertiger in seinen Teilen; keiner seiner Sätze ist so schwach wie etwa der zweite und vierte des vorigen. Sein größter Schmuck ist das Adagio, die übrigen Sätze halten sich auf einer guten Durchschnittsstufe. Stilistisch ist das Werk dagegen durchaus nicht einheitlich gearbeitet.

22.

op. 74, Nr. 3. d-moll.

Erster Satz. Allegro, 3/2, d-moll.

Im Hauptthema strömt eine leidenschaftlich-bewegte Klage aus; die melodische Linie ist jedoch nicht gewunden, wie es bisher bei diesem Affekt der Fall war, sondern nach einem kurzen Aufschwung senkt sie sich ermattend von Stufe zu Stufe in der d-moll-Skala herab, während die Nebenstimmen Dissonanzen über einem Orgelpunkt bilden. In Anlage und weiterer Ausführung fehlt es dem Gedanken nicht an innerer Größe, aber dieser Eindruck wird in der Ueberleitung durch eine ermüdende Kleinarbeit mit motivisch hergeleiteten Achteltriolen wieder verwischt. Die Gesangsgruppe umspannt in 24 Takten ein homophon gesetztes und instrumental erfundenes Lied, mit schwärmerisch-weichen Zügen. Rhythmisch durch Gleichförmigkeit ermüdend, hat es doch in harmonischer Beziehung seine Würzen, z. B. die auf schwerem Taktteil eintretende Dissonanz F, b, fis', d'' (das fis wird dann zu g). Bemerkenswert ist das bei Spohr seltene Vorkommen eines Codalgedankens mit eigenem Profil.

Adagio, c, A-dur.

Seine innige Melodie, von edler Süßigkeit, hat ein echt romantisches Gepräge, wie wenn sie aus der Sehnsucht geboren wäre, aus deutschem Winter in ferne sonnige Lande zu ziehen. An Ausdruckskraft steht der Satz indessen, als Ganzes genommen, hinter anderen zurück.

Das Scherzo, Vivace, 3/4, d-moll

ist der bedeutendste Satz des Quartetts. Wie manches Scherzo von Beethoven, so ist auch dieses von einer Art, daß man sich davor fürchten könnte. Gespenstisch huscht das Motiv (das man eine Umbildung des Scherzothemas aus der Pastoralsymphonie nennen könnte) durch den d-moll-Akkord abwärts; ein öfter sich wiederholender zitternder Rhythmus verbreitet Grauen vor Entsetzlichem. Unvermutet erscheint ein freundliches Bild auf einem plötzlich eintretenden Quartsextakkord, aber ebensoschnell verdüstert sich die Scene wieder und führt zu einer Kette von schneidenden Weherufen. Von einem merkwürdig schillernden Zwielicht ist das Trio (6/4, D-dur) umwittert. Die Melodie hat einen getragenen, stillen, fast frommen Charakter, aber dazu wetterleuchtet es in sausenden Figuren, bald in der Violine, bald im Cello, welches, die Baßführung meist der Bratsche überlassend, sich mit Vorliebe in ekstatischen hohen Tönen bewegt.

Wenn die in düsterer Schwermut ersterbende Coda geendet ist, so zwingt sich der Eindruck auf, daß hier der Schleier von einer Tragödie des Menschenherzens gelüftet wurde. Die eigentümlichen Stimmungswerte dieser bedeutungstiefen Musik lassen sich mit Worten schwerlich ausschöpfen.

Der vierte Satz, Finale, Presto, 2/2, D-dur

ist durchweg polyphon gearbeitet, das Hauptthema, mit einem Oktavensprung beginnend, eignet sich auch trefflich dafür. Das zweite Thema ist eine ausdrucksvolle Cantilene, begleitet von raschen Schnippchen der 2. Violine und Pizzicatos der tiefen Instrumente. Ein ungeheurer Lebensdrang pulst durch diesen kunstvoll gearbeiteten, sehr frischen Satz, der in seiner Art seines Gleichen sucht. Aber trotzdem hält auch dieser feuriger Tonstrom von da ab, wo wir einen rauschenden Schluß erwarten, allmählich inne in seinem Lauf und versiegt in leiser, durch die Moll-Unterdominante hervorgerufener Wehmut.

Allgemeine Charakteristik. In seiner Totalität ist das Quartett das beste aus der Serie op. 74. Mit Ausnahme des weniger geglückten Adagios herrscht in ihm frische Erfindung und ausdrucksvolle Melodik. Das geniale Scherzo bildet den Höhepunkt, das sprudelnde Finale zeichnet sich aus durch Abwesenheit der elegischen Grundstimmung, die erst in den Schlußakkorden leise berührt wird. Ein Vorzug ist auch die durchweg vielstimmige Setzart, welche eine Priorität der ersten Geige ausschließt. Dafür ist das Violoncell, wie auch in den beiden ersten Quartetten op. 74, aus seiner Dienstbarkeit emancipiert und in seiner höchsten Gesangslage vortrefflich ausgenutzt.

Historisches zu op. 74. Die Quartette entstanden nach Spohrs Verzeichnis im Jahre 1826, und zwar Nr. 1 im August, Nr. 2 im November und Nr. 3 im Dezember. Die Lücke zwischen den ersten beiden füllt eine Komposition von 4 Liedern aus (op. 72).

Sie erschienen im Juli 1827 [1]) bei Peters, nach Hofmeisters Handbuch [2]) kamen sie schon bis Ostern dieses Jahres heraus, (Pr. 5 Thlr. 12 Gr.), bald darauf auch bei Richault-Paris (à 6 Fr.) [3]).

Aufführungen: Nr. 2: 1846 in Prag, durch Mildner, Bühnert u. s. w. Die A. M. Z. sagt darüber: [4])

---

1) Intell.-Bl. d. A. M. Z., beigelegt 25. 7. 1827.

2) 10. Nachtrag 1827. Bei Hofmeister werden aber oft Werke schon angekündigt, die noch nicht auf den Markt gelangt sind.

3) Hofmeister, Handb. 1828.

4) 48, 269.

„Minder [als ein Quartett von Haydn] sprach Nr. 2 [des Programms, nämlich das B-dur-Quartett] an, so dankbar es auch für alle Instrumente, zumal die 1. Violine ist.“

Nr. 3: Bremen, im Anfang des Herbstes 1833 [1]): „Gebrüder Müller aus Braunschweig spielten das vortreffliche D-moll-Quartett des kunstreichen Spohr.“ [2])

Berlin, 9. Dez. 1850 durch Hub. Ries, E. Lotze, G. Richter, L. Espenhahn. [3])

Wien: Jansa-Quartett am 21. Dez. 1845. [4]) Dieser Angabe folgt eine kritische Bemerkung des schon erwähnten Philokales: „Diese höchst sinnige, liebliche, reizende Elegie in Tönen (ja ich stehe selbst nicht an, es, natürlich ganz unmaßgeblich, Spohrs capo d'opera der Quartettmusik zu nennen) eröffnete diese Soirée auf eine sehr würdige Weise. Diese Tondichtung sprach, so oft ich sie selbst auch schon durch meinen Sinn in meine Seele aufnahm, doch auch heute wieder so nachdrücklich und mit einem so unwiderstehlichen Stimmausdrucke zu meinem Gemüte, daß ich wohl einer langen Zeit und eines beträchtlichen Raumes bedürfte, um diese individuellen Regungen auf eine entsprechende Weise durch Worte wiedergeben zu können“ etc.

23.

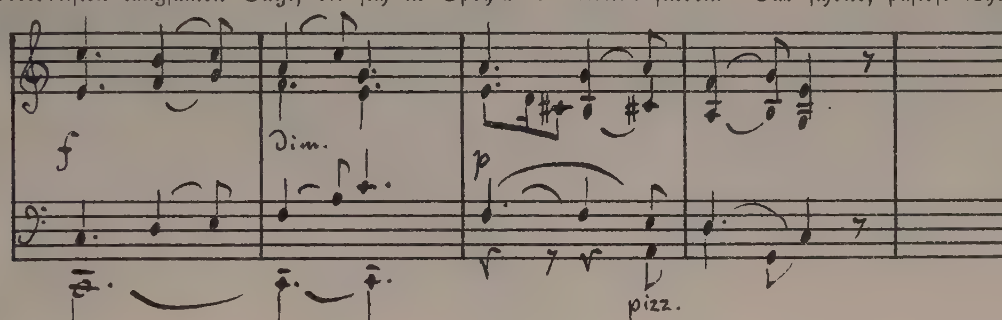
op. 82, Nr. 1. E-dur.

Erster Satz. Allegro, 2/4, E-dur.

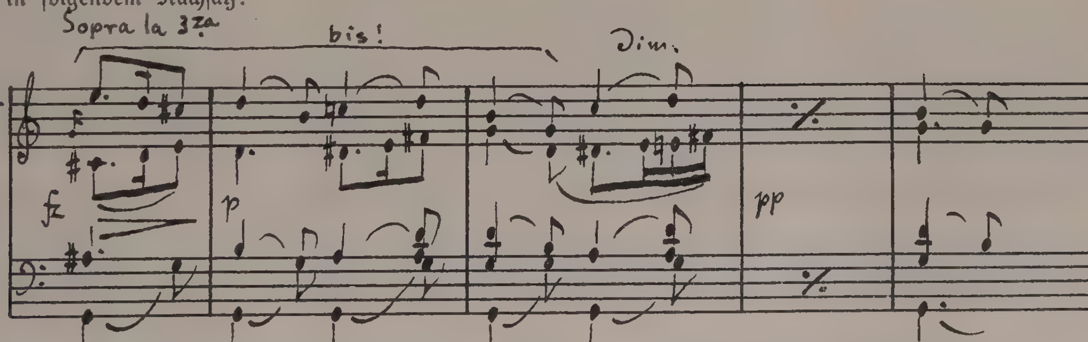
Das erste Motiv leitet ein durch successive Einsätze der Stimmen entstandener Akkord ein. Eine modulatorische Unruhe, die schon ein vitaler Bestandteil dieses Themas ist, macht sich auch im ganzen Satz geltend. Der Anfangsgedanke kommt erst wieder in der Coda zum Vorschein; statt seiner machen sich fast ausschließlich ein neues, geigenmäßiges Sechzehntel-Motiv und Bravourpassagen breit. Das zweite Thema, obwohl viel keimkräftiger, wird durchaus episodisch behandelt; sein Nachsatz ist übrigens eine getreue Kopie aus dem ersten Allegro von op. 29 Nr. 3. Entsprechend der äußerlichen Natur des Satzes schließt ihn Spohr — seiner Gewohnheit entgegen — mit ein paar kräftigen Schlägen ab.

Das Andantino, 6/8, C-dur

ist einer der wertvollsten langsamen Sätze, die sich in Spohrs Quartetten finden. Das schöne, pastose Thema

48.


kulminiert in folgendem Nachsatz:

49.


Wie sanft und mild wird in diesen Tönen das wehmütig klagende Herz zur Ruhe gewiegt! [5]) — Weniger fesselt ein bewegter Mittelsatz in a-moll.

---

1) A. M. Z., 35, 785
2) Mit dem d-moll-Quartett könnte auch op. 11 gemeint sein, das ist aber unwahrscheinlich.
3) Neue Berl. Mus.-Ztg., 1850.
4) Wiener allgem. Musik Ztg., 1845, S. 572.
5) Ein anderer norddeutscher Künstler, Brahms, dem ein grüblerischer Zug mit Spohr gemeinsam ist, hat in dem Andante seiner A-dur-Violinsonate ein Analogon dieser Stelle geschaffen.

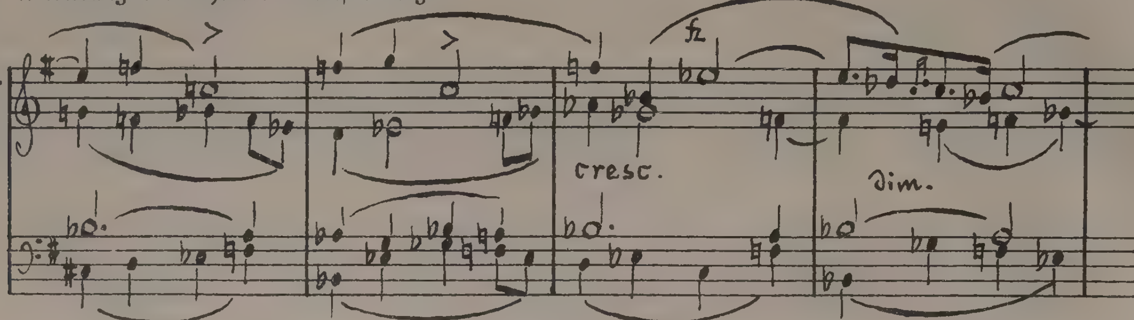
Dritter Satz. Scherzo. Allegro, 3/4, e-moll.

In schlangengleichen Wendungen kriecht das Hauptmotiv im Basse empor, begleitet von synkopierten Seufzern. Wie das Scherzo infolge des melancholischen Colorits und der originellen Erfindung einen gewissen Reiz hat, so hilft im Trio geschickte kontrapunktische Mache über die Seichtheit des meist aus Skalengängen bestehenden Materials hinweg. Die Coda endet mit einem Kirchenschluß in phrygischer Tonart. Ein merkwürdiger Abschluß eines Scherzos, der jedenfalls der Sucht entstammt, etwas Neues an die Stelle der nun schon fast stereotyp gewordenen Morendo-Schlüsse zu setzen.

Das Finale, Allegro, c, e-moll

beginnt mit einem sehr charakteristischen Thema, das verschiedenartige Bestandteile genug enthällt, um ein zweites überflüssig zu machen.

Ein hüpfender Nachsatz deutet schon an, daß der nagende Kummer des Anfangsgedanken nicht ohne Widerspruch bleiben wird, und in der Tat verwandelt dieser sich zu einer schönen Umbildung in Dur. Im Durchführungsteil melden sich wieder die sorgenden Gedanken und behalten auch in der Coda das letzte Wort. Mit seinem zwischen Dur und Moll schwankenden Charakter führt der phrygische Schluß eine Versöhnung der Gegensätze herbei. — Schade, daß so lange Strecken des Satzes auf brillierende Cadenzen beschränkt sind, denn sonst bietet er thematisch und namentlich harmonisch sehr viel des Interessanten. Spohr kann sich im Erfindungen grüblerischer Dissonanzen nicht genug tun, wie folgende Umbildung des Themas beweisen mag:

50.


Allgemeine Charakteristik. Das Quartett gehört zu den schwächeren, denn der erste und dritte Satz sind wenig bedeutend, und das Finale wird trotz seiner interessanten Thematik durch lange konzertante Partien entwertet. Das Andantino dagegen ist einer der Sätze, die sich wegen der Tiefe ihres Ausdrucks unauslöschlich einprägen. Der Schreibart nach zählt das Werk zu den konzertierenden Quartetten.

24.

op. 82, Nr. 2. G-dur.

Der erste Satz, Allegro, 6/8, G-dur

entrollt ein überaus freundliches, anmutiges Tonbild, in dem alle dunkleren Partien weggewischt oder höchstens angedeutet sind. Das Hauptthema, aus dem auch das zweite hervorgeht, erweckt etwa Empfindungen wie der Anblick einer heiteren Landschaft. Zahlreiche anziehende, zum Teil frappante Modulationen halten das Interesse an dem liebenswürdigen Gebilde fest, ohne daß durch ein Uebermaß darin Unruhe entstände. Die Vorzüge können aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Satz wohl ein gutes Finale abgeben würde, aber als Initialsatz sich doch zu ausschließlich auf der Oberfläche bewegt.

Das Adagio, 12/8, h-moll

ist eine der schönsten Blüten in dem Kranze der Spohrschen langsamen Sätze. Es hebt an mit Tönen tiefen, schweren Leides:

51.


dann beruhigt sich der Schmerz, und nimmt in einem aus dem Anfang entwickelten Gegenthema den Charakter einer unendlich süßen, linden Wehmut an:

52. 

Aus diesem Material ist der ganze Satz geformt. Keine gekräuselten Violinpassagen, keine buntscheckigen Modulationen stören den Eindruck eines vollendeten Meisterwerks.

Dritter Satz. Alla Polacca. Moderato, $^{3}/_{4}$, e-moll.

Aus seligen Träumen reißt uns wie mit einem Ruck der kräftig-ritterliche Rhythmus der Polonaise empor. — Mit Glück ist der Komponist bemüht, ausgetretene Geleise zu vermeiden, aber was er außer dem Hauptthema bringt, klingt manchmal etwas gesucht. Vollends im Trio entfernt er sich weit von dem ursprünglichen Charakter des Tanzes und beschränkt sich im Wesentlichen auf ein brillantes Violinsolo. Zahlreiche kleine Feinheiten in der Mache und eine verblüffende Ausnutzung der vier Instrumente zur Erzielung orchestraler Wirkungen zeigen seine meisterliche Hand. Trotzdem ist nicht zu verkennen, daß gerade die prunkvolle Polacca sich von allen edleren Tanzarten für das einfach besetzte Streichquartett am wenigsten eignet.

Finale. Allegro, $^{2}/_{4}$, G-dur.

Der letzte Satz sprüht von Witz und guter Laune. Das erste Thema (mit einer Melodie aus dem ‚Oberon' verwandt) gewinnt durch Sforzatos auf dem vierten Achtel einen humoristischen Beigeschmack. Auch das in munteren Sechzehnteln wirbelnde zweite Thema hat den Schalk im Nacken; in allerhand Umformungen durchzieht es den größten Teil des Satzes. Noch ein drittes, behaglich schlenderndes und pikant rhythmisiertes Motiv erscheint, und aus dieser Trias läßt sich allerdings viel machen. Der Schluß droht im herkömmlichen Morendo zu verlöschen, aber zuletzt kommt noch ein Witz: der Anfang des zweiten Themas im Unisono.

Allgemeine Charakteristik. In den Rahmen dieses Quartetts sind vier glänzende Bilder gespannt. Gegen die heiteren Ecksätze heben sich um so eindringlicher der herrliche klagende Gesang des Adagios und die pompöse Polacca ab. Die Zusammenstimmung dieser Sätze ergibt einen feinabgetönten Akkord. — Stilistisch ist das Quartett mit Ausnahme des Finales konzertant angelegt.

25.

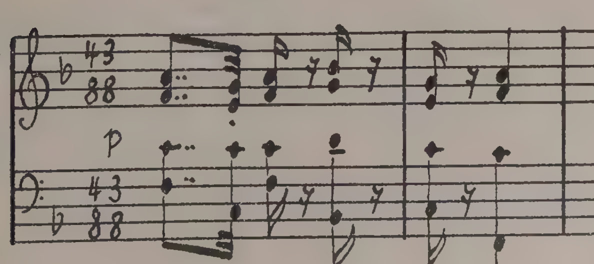
op. 82, Nr. 3. a-moll.

Der Anfang des ersten Satzes, Allegro, c, a-moll

gehört zu der Klasse der elegischen Themen mit edel geschwungener, mehrfach gebrochener Linie. Ein absteigender Teil dieser Linie zeigt in seiner motivischen Anlage eine gewisse Aehnlichkeit mit dem Motiv des Königs Marke im ‚Tristan'. In dem formell knapp gehaltenen Satze kommt der Komponist mit dem einen Thema aus, als Gegensatz dient eine Uebertragung nach Dur, worin indes sein Reiz stark verblaßt. Die motivische Arbeit ist mehr gekünstelt als kunstvoll, und nicht immer bedeutend. — Höher zu bewerten ist der

zweite Satz, Andante, $^{4}/_{8}$ $^{3}/_{8}$, F-dur.

In rhythmischer Beziehung ist der fortgesetzte Wechsel von $^{4}/_{8}$ und $^{3}/_{8}$ Takt merkwürdig, wie schon der Anfang dartut:

53. 

Während der ersten achttaktigen Periode erfolgt der Wechsel regelmäßig einen um den andern Takt, in der zweiten alle 2 Takte. Diese scheinbare Buntheit löst sich symmetrisch zu einer höheren Ordnung von 28 Achteln für jede Periode auf. Im Gegensatz zu der ruhigen, verhaltenen Art des Hauptthemas steht der in Sechzehntel-Triolen ausgeführte Mittelsatz mit einem klagenden Motiv in d-moll, welches später mit jenem kombiniert wird.

Der dritte Satz, Scherzo, Vivace, 3/4, a-moll

ist der schönste des Quartetts. Das einfache Thema wird mit Virtuosität verarbeitet, häufig erscheint es im Baß als Unterlage zu abgerissenen Bruchstücken eines melancholischen Ländlers. Im Trio wird dieser Tanz in einer volkstümlichen und doch feinen Umgestaltung zur Hauptsache.

Nachdem das Scherzo repetiert ist, klingt in der Coda nochmal die Weise des Trios an, aber zum Moll verdüstert, und in der Bratsche vom Hauptthema durchflochten, welches endlich mit einem kräftigen Unisono das Stück famos abschließt. In diesem Satz ist alles organisch, keine Note zu viel oder zu wenig, er ist gleich bedeutend in der Erfindung wie in der Bearbeitung, und von Anfang bis zu Ende mit feinen humoristischen Zügen durchsetzt.

Finale. Andante, 3/4, a-moll — Allegro, 3/4, A-dur.

Das einleitende Andante wird von einem fugenartig in den vier Stimmen nach einander einsetzenden grüblerischen Gedanken beherrscht. Nachdem er bis zum Ausdruck eines süß-wehmütigen Schmerzes angewachsen ist, streift er unvermutet alles Trübe ab und verwandelt sich im Allegro in ein vorwiegend heiteres Gebilde, dem als zweites Thema eine hübsche, doch etwas steife Cantilene entgegentritt. Vor der Wiederholung des schnellen Teils findet noch eine Intercalation des Andantes statt, und das ernste Moment macht sich auch im Schluß unvermuteterweise mit Mollakkorden und einem Morendo wieder geltend.

Allgemeine Charakteristik. Das Quartett ist ungleichmäßig in seinen Teilen, die Mittelsätze sind weit besser als die Ecksätze. Bis auf das Finale ist der Kammerstil ziemlich gewahrt.

Historisches zu op. 82. Nach dem Original-Katalog geschah die Komposition von Nr. 1 im Oktober 1828, von Nr. 2 im November desselben Jahres, von Nr. 3 im Februar 1829. Sie wurden im September oder Oktober 1829 [1]) bei Schlesinger (à 1 Thlr. 20 Gr.) herausgegeben Von Aufführungen ist nur eine bekannt; dagegen erschienen zwei Besprechungen, welche so umfassend ins Detail gehen, daß ihre Wiedergabe viele Seiten füllen würde. Es genüge daher, das Wichtigste aus ihnen herauszuschälen

Der Referent der ‚Berliner Allgem. Musikal. Ztg.' [2]) geht allerdings über die ersten beiden Quartette kurz hinweg, um dann eingehender beim dritten zu verweilen. Er schreibt: „Nr. 1, dessen Allegro E-dur in düsterer Weise [?] durchgeführt ist, bietet uns nächst einem schönen Adagio und lebendigem Scherzo vorzugsweise ein pikantes Finale, dessen Hauptthema etwas trotzig anfangs in e-moll, dann aber in H-dur in einiger Veränderung milder wird. Der Stil des Ganzen ist jener düstre, der in vielen Kompositionen Spohrs vorherrschend und dann zu auffallend und vielleicht störend wirkt, wenn man mehrere solcher Werke auf einander vortragen hört. So ging es Ref., der durch Nr. 1 und 2 wirklich einigermaßen abgespannt wurde, und es bedurfte eines Werkes, wie Nr 3, um ihn zu beleben, aber auf die wohltätigste, herrlichste Weise. Dieses Quartett gehört allerdings zu den schönsten neuen Produkten dieser Art, und Ref. gewahrte zur großen Freude einen so gleichen, entschiedenen Eindruck auf alle Hörenden, daß er Herrn Kapellmeister Spohr in Vieler und seinem Namen aufrichtig Dank zollt für ein so treffliches, schönes Werk." Die einzelnen Sätze werden nunmehr eingehend besprochen, und zwar in den wärmsten Ausdrücken, namentlich das Scherzo.

Der ungenannte Rezensent der ‚A. M. Z.' [3]) dagegen bespricht gleich ausführlich in bilderreicher Sprache und Vergleichen, die uns heute etwas abgeschmackt anmuten, sämtliche Sätze.

Nr. 1. Vom ersten Satz meint der Ref., daß trotz der reichen Modulationen das Ganze so vortrefflich abgerundet ist, „daß die Harmonieverbindungen meist nicht nur angenehm überraschen, sondern auch, dem Rhythmischen und Melodischen nach, so schön verwebt sind, als müßte es eben so sein." — Das Andantino „veredelt die angenehme, einfache Melodie gleichfalls durch reiche Führung des Harmonischen . . . Schade nur, daß der an sich vortreffliche Schluß durch zu lange Ausdehnung einen Teil seines Erfreulichen verlieren soll." — Scherzo. „Ein ernst-kräftiger, in starken Melodienwürfen aller Stimmen sich durchkreuzender Menuettensatz tritt mit einem freundlich tändelnden Trio in schönen Contrast." — „Das Final-Allegro, einfach in schöner Melodie anhebend, wird immer lebhafter, wobei es doch eine gewisse wohl geordnete Freude eines ernsten Gemütes in allen Verschlingungen nicht überschreitet" etc.

Nr. 2. Der 1. Satz führt durch freundliche Wiesen, aber allmählich wird der Pfad schwieriger. „Das sehr schöne Adagio würde mit weniger Brücken nur noch schöner führen. In allen Büschen singt uns der Liebe Erinnerung „Dahin, dahin!" entgegen. Zu viel der Erinnerung." Der durchgeführte Vergleich des Quartetts mit einem Gesellschaftsausflug entlockt der Feder des Rezensenten bei der Besprechung des Finales folgenden blühenden Unsinn: „Auch wird die Gesellschaft unternehmend. Als ob unsern der Hain-Rotunda [damit ist die Polacca gemeint] ein waldiger Berg sich erhübe, auf dessen Gipfel die Trümmer einer alten Burg locken. In seltsam stürmender Hast sieht man sie dem Schlosse der Vorzeit zueilen; in frischer Moll-Lustigkeit [!] erklingen ihre Töne; je weiter sie vordringen, desto trunkener bemächtigt

[1]) Hofmeister, Musikalisch-litterarischer Monatsbericht 1829. Nr. 9, 10.
[2]) Jg. 1830 Nr. 16 vom 17. April. Der Korrespondent unterzeichnet sich H. P.
[3]) Unterm 15. Sept. 1830 (Bd. 32 S. 593).

sich ihrer ein jovialischer Mut, der ergötzlich sich höher schwingt, bis er die Bilder des alten Rittersaales und die grünende Natur rings umher begrüßt."

Von Nr. 3 sei aus der Besprechung des Finales wiedergegeben: Es scheint „mehr künstlich als kunstvoll gearbeitet und nicht so ganz aus dem Gemüte stammend. Die überhäuften Modevorhalte, wie man ihnen in des Meisters Jessonda und in C. M. von Webers Kompositionen oft begegnet, wollen am Ende nicht mehr angenehm wirken; es ist der Würze zu viel. Und schon wieder ein Kirchenschluß!" Die übrigen Sätze werden lobend besprochen.

Die oben erwähnte Aufführung fand in Berlin am 3. März 1830 statt, und zwar wurde Nr. 1 von Musikdirektor Moeser gespielt. Der Berichterstatter bemerkt dazu kurz [1]): „Sprach wenig an, was vielleicht auch am Vortrage gelegen haben kann!"

26.

Quatuor brillant op. 83. Es-dur.

Dem ersten Satz, Allegro moderato, c, Es-dur

liegt ein kräftiges Thema zu Grunde, dessen Anfang leider aus einer unverblümten Reminiscenz an den Abgesang aus Haydn's „Gott erhalte" besteht. [2]) Die Gesangsgruppe hat ein prächtiges, ausdrucksvolles Thema in Desdur. Im übrigen bietet der Satz nichts als eine kolossale Entwicklung von Fioriturien aller Art.

Adagio, 3/4, H-dur.

Der thematische Kern ist nicht ohne Reiz, aber der ziemlich ausgesponnene Satz, der eines Kontrastbildes völlig ermangelt, ist doch allzu weichlich und tränenselig, die Violinfiguren sind selbst für die damalige Zeit schon zu altmodisch und unerträglich larmoyant, als daß er heute irgendwie noch fesseln könnte. — Wesentlich frischer wirkt der

dritte Satz, Alla Polacca, 3/4, Es-dur,

in Rondoform. Er enthält drei gut von einander sich abhebende Themen, das elegische Moment tritt stark zurück.

Allgemeines. Seinem Werte nach gehört op 83 zu den untergeordneten seiner Gattung.

Es entstand ein halbes Jahr nach dem letzten Quartett der Serie op 82, im August 1829. Zwischen beiden Arbeiten liegt nur die Komposition des Vaterunsers (von Mahlmann). In der Selbstbiographie ist es versehentlich als E-dur-Quartett bezeichnet. Im November oder Dezember 1830 [3]) kam es bei Schlesinger heraus (Pr. 1 Thlr. 10 Gr.). — L. Rellstab fällte darüber, nach Einsicht in die Stimmen, das Urteil: „Es hat ganz den ernsten, gediegenen Charakter der frühern Werke Spohrs; inwiefern dieser aber durch Arbeit und feinere Behandlung modifiziert ist, vermögen wir nicht zu entscheiden." [4])

27.

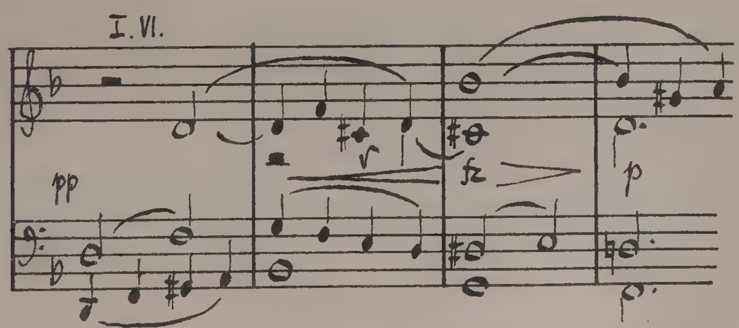
op. 84, Nr. 1. d-moll.

Die düstere leidenschaftliche Grundstimmung, die Tonsätzen in d-moll oft eigen ist, beherrscht den

ersten Satz, Allegro vivace, c, d-moll.

In dem Thema

54.

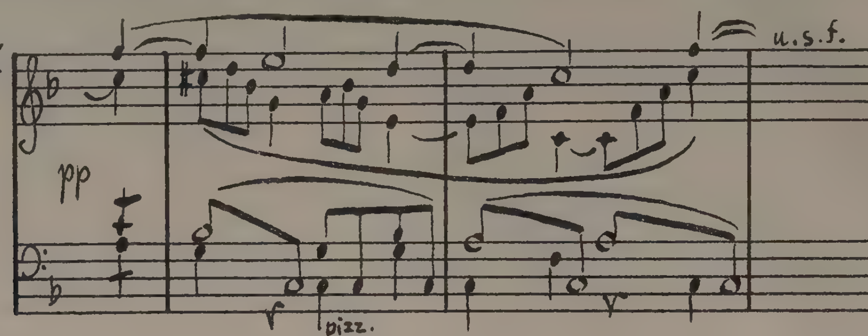


sind die verminderten oder übermäßigen Intervallschritte charakteristisch, es ähnelt in dieser Beziehung dem Anfang des Rasumoffsky-Quartetts und mehreren anderen Sätzen, die wir schon kennen gelernt haben, aber das Versöhnende, das

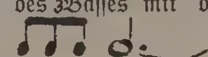
---

1) A. M. Z. 32, 244.
2) Vgl. die ähnliche Benutzung der gleichen Quelle im Larghetto aus op. 74, Nr. 1.
3) Hofmeister, Monatsber. 1830 Nr. 11, 12.
4) „Iris im Gebiete der Tonkunst", Jg. 1832 S. 25. (Unterm 17. Febr. 1832).

dort in dem absteigenden Teil des Themas liegt, die weiche elegische Sphäre fehlt hier; dafür wird das ansteigende Motiv weiter in die Höhe getrieben und erzeugt auf diese Weise den Ausdruck eines sich in Schmerz verbohrenden, zerrissenen Gemütszustandes. Als zweites Thema dient eine leichte Veränderung des Grundmotivs nach F-dur; es wird mit einem lustigen Kontrapunkt ausgestattet, und beruhigt sich nach einem reizenden imitierenden Spiel der Violinen zu einer schönen, etwas „meistersingerlich“ anmutenden Episode:

55.


Eine längere konzertierende Ueberleitung lenkt den Blick vom Hauptthema ab, dieses erscheint erst wieder in der wunderbar gesänftigten Schlußgruppe. [1])

Die Durchführung verläuft zunächst sehr still, entwickelt sich aber allmählich zu einem wahren Orkan. Ueber dem 41 Takte dauernden chromatisch ansteigenden Ostinato des Basses mit dem Hauptmotiv sausen zischende Figuren der ersten Geige und schmettern fanfarenartige Rhythmen  in den Mittelstimmen, bis in der wiederholten schneidenden Dissonanz a b d f d ein Gipfelpunkt erreicht ist. Diese Darstellung eines Gewittersturmes ist an sich großartig, tritt aber streng genommen in seiner orchestralen Anlage aus dem Rahmen der Kammermusik heraus.

Der zweite Satz, Larghetto, $^6/_8$, B-dur

ist in vollkommene Ruhe getaucht, als notwendige und wohltätige Reaktion nach dem Sturm des vorigen Satzes. Er schürft nicht tief, sondern bleibt unverrückt in den Bahnen einer quietistischen Kontemplation. In seinem rhythmischen Gleichmaß, auch in der Konzeption weist er mehr zurück als in die Zukunft.

Das Scherzo, $^3/_4$, d-moll

behandelt den Gegensatz zwischen einem in Achteln sich schwingenden tanzartigen Motiv und abgestoßenen Vierteln in etwas nüchterner und hausbackener Art Das Trio gefällt sich, gleich den Alternativsätzen zu den Scherzis in op. 29,2 und 45,1, in harmlosem Tonleiter-Geplätscher. Der Quell der Inspiration floß dem Künstler hier offenbar etwas dürftig. — Weit anziehender ist das

Finale, Allegro, c, D-dur

gestaltet; schon der Anfang mit leeren Quinten in Bratsche und Violoncell, mit dem nur aus drei Noten bestehenden, lustig sprudelnden Hauptmotiv in der Violine und dem schelmischen piano-Nachsatz ist originell erdacht. Doch verdient hier vor allem die meisterliche Technik Erwähnung, mit welcher das Hauptthema zu den zwei Nebenthemen in kombinatorische Verbindungen tritt. Formell ist es trotz mancher auf das Rondo hinweisenden Züge ein Sonatensatz ohne Reprise des ersten Teils.

Dieser Satz besitzt, was im Verlaufe von Spohrs Schaffen immer seltener wird, Laune ohne bitteren Beigeschmack.

Allgemeine Charakteristik Wenn auch das Scherzo abfällt, so heben doch die drei andern Sätze das Quartett auf eine hohe Stufe. Vorwiegend polyphon sind Scherzo und Finale; sonst macht sich ein Uebergewicht der ersten Violine bemerkbar.

28.

op. 84, Nr. 2. As-dur.

Der erste Satz, Allegro, $^3/_4$, As-dur

spiegelt ein von jeder Emotion freies, liebenswürdiges Spiel stillversonnener Gedanken wieder, wie ein Blick auf die Orgelpunkt-Bässe der thematischen Bildungen beweist. Diese unterscheiden sich insofern, als das Anfangsthema um eine Nuance ernster, auch sehnsuchtsvoller ist als die übrigen, sonst ähneln sie sich innerlich wie äußerlich ungemein (z B.

[1]) Mit fast denselben Mitteln malt Wagner im ‚Flieg. Holländer‘ nach der ersten Arie Dalands das Ermatten des Sturmes.

Vorliebe für Auflösung des ersten Viertels in Achtel). Im Durchführungsteil steigert sich ihre Bedeutung; er arbeitet hauptsächlich mit dem Nachsatz des ersten Themas, teils in fugiertem Stil, teils in der von Spohr sehr selten angewandten Fauxbourdons-Manier.

Der zweite Satz, Adagio, c, Es-dur

ist auf einem schlichten Thema aufgebaut, welches im Mittelsatz reich mit Figurationen verbrämt und imitiert wird.

Das Scherzo, $^3/_4$, c-moll,

der Glanzpunkt des Quartetts, ein wahres Kabinettstück, ist durchweg polyphon bearbeitet und von einem kühnen, mannhaften, ja trotzigen Geiste beseelt. Die ausdrucksvolle Schlußformel der ersten Klausel, die vielleicht einer Reminiscenz an Beethoven entsprungen ist (op. 10 Nr. 1), türmt sich in der zweiten Klausel zu einer großartigen Steigerung empor. Nicht minder bewundernswert ist das zum Hauptthema zurückleitende Diminuendo gestaltet. Auf den von innerer Größe durchwehten Ausbruch leidenschaftlicher Gefühle folgt als starker Kontrast eine Melodie, welche von stillem Glück erzählt, ein echter Spohr:

56.



Im zweiten Teil des Trios erfolgt unter Crescendo eine gewaltsame Modulation nach C-dur; hier reckt sich dieses friedliche Thema zu fast heroischer Größe auf.

Vierter Satz. Rondo, Allegretto, $^2/_4$, As-dur.

Das Thema ist ganz geigenmäßig erfunden, größtenteils Sechzehntel, mit zahlreichen Vorschlägen verziert, und wird des weiteren in brillanter Manier verarbeitet, wobei die andern Instrumente, mit Ausnahme des Violoncellos, selten etwas Eigenes zu sagen haben. Innere Bedeutsamkeit wohnt dem Satze nicht bei, er ist in erster Linie ein Konzertstück für Violine.

Allgemeine Charakteristik. Die Güte der ersten drei Sätze sichert dem Quartett einen ehrenvollen Platz unter seinen Genossen. Der letzte fällt allerdings stark ab. — Vorwiegend Kammerstil.

29.

op. 84, Nr. 3. h-moll.

Erster Satz. Allegro, $^3/_2$, h-moll.

In seiner äußeren Linie erinnert das zunächst unisono auftretende Thema an op. 84, Nr. 1: wie dort die Vorliebe für übermäßige oder verminderte Intervallschritte. Auch hier setzt Spohr seinen Ehrgeiz darin, den ganzen Satz aus diesem einen Keim zu entwickeln. Bewundernswert ist es, wie er die Motive in allen möglichen Spielarten zu gestalten und zu kombinieren versteht. Die ihm in reichem Maße verliehene Gabe der Disposition des Baues und richtiger Bemessung der einzelnen Teile tritt dabei besonders hervor. Da er außerdem die anfängliche Melancholie mit positiven Stimmungen glücklich vermischt, so wird die naheliegende Gefahr der Eintönigkeit vermieden.

Der zweite Satz, Minuetto, Moderato, $^3/_4$, D-dur

erhält einen besonderen Reiz durch das Zusammenfesseln zweier ganz verschiedener Motive, in denen das eine, in der Oberstimme, mit einem Triller sich um eine Oktave oder Dezime hinaufschwingt, das andere, im Vcello, in kräftigen Rhythmen abwärts springt. Zum Schluß werden die beiden Hauptmotive mit einander vertauscht und enthüllen so erst ihre ganze Kraft

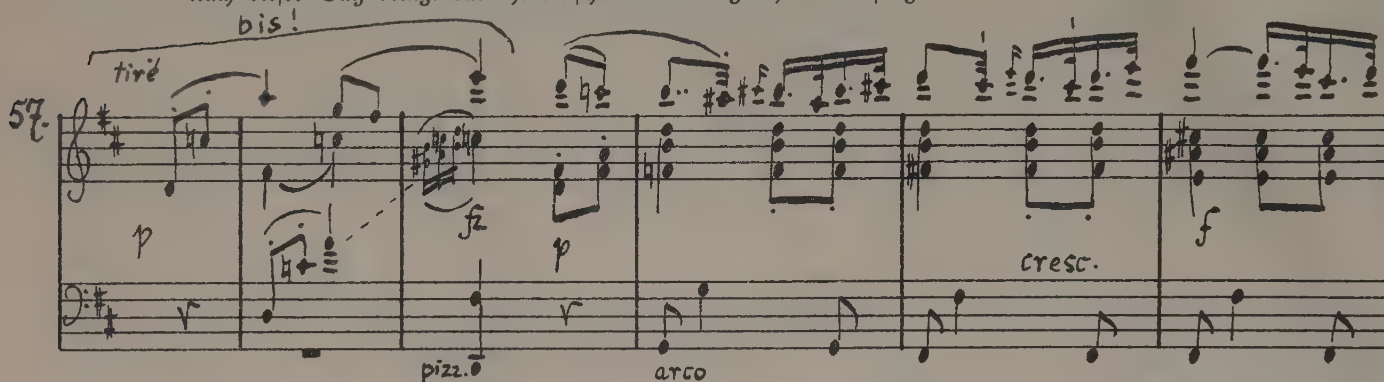
Gegen das prächtige Menuett fällt sein Trio (h-moll) leider ab Eine melancholische Violinpassage, welche in ihrer steten Wiederkehr an die Unabsehbarkeit einer schwermütigen slavischen Landschaft erinnert, wird durchweg à la Polacca begleitet. Als Kontrast zu dem derbkräftigen Menuett leistet das verschwommene Trio immerhin gute Dienste.

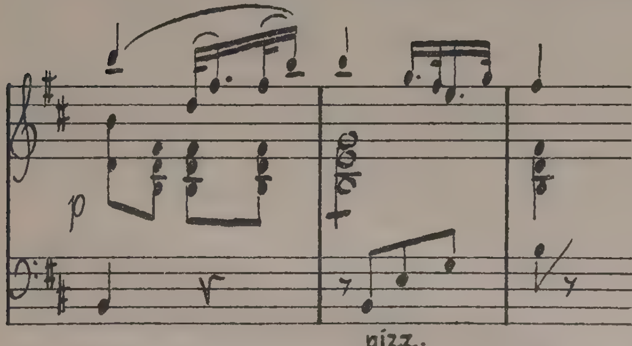
Adagio, 9/8, G-dur.

Die erste Violine stimmt auf der G-Saite einen von tief innerlicher Frömmigkeit getragenen Gesang an; weiterhin scheint sie mit ihren ausdrucksvoll-weichen (doch reichlich sentimentalen) Vorhalten inbrünstige Gebete zum Himmel emporzuschicken, bis ihr der süße Trost des Glaubens wieder Ruhe gibt. Im Mittelsatz weicht diese abgeklärte Stimmung einer unruhig-leidenschaftlichen Klage (in e-moll, 6/8). Dieser weitausgesponnene Teil wirkt aber doch peinlich wegen seines Motivs, einer sich in Sechzehnteln chromatisch herabsenkenden Tonleiter, die bei der häufigen Wiederholung und dem langsamen Zeitmaß geradezu winselnd klingt. Die Monotonie der Achtelbegleitung verstärkt diesen Eindruck. Gefühlen solcher Art hatte Spohr in früheren Quartetten schon weit überzeugenderen und originelleren Ausdruck verliehen.

Finale. Allegretto, 2/4, h-moll.

Auch dieser Satz bringt das thematische Material gleich am Anfang:





Die beiden Anfangs- und Schlußtakte sind die eigentlichen Hauptmotive. Das erste hat, wie man sieht, eine ausgesprochen witzige Ader. Der tonal fein vermittelte Gegensatz zwischen Dur und Moll zieht sich auch ferner durch den Satz. Die heitere Laune erhält Verstärkung durch ein humoristisches Gegenthema in H-dur, sowie durch Verkuppelung der beiden Hauptmotive. Nach all den bunten Bildern aber bleibt schließlich doch eine wehmütige Resignation zurück, und das Anfangsthema beschließt den Satz in weichem H-moll. — Auffällig ist hier die besonders feine Arbeit, der Reichtum an verblüffenden Modulationen, und endlich auch die erstmalige Verwendung von Flageolettönen.

Allgemeine Charakteristik. Da jeder Satz dieses Quartetts in seiner Art vorzüglich ist (von einigen Ausstellungen abgesehen), so nimmt es in der Serie op. 84 den ersten Platz ein, wenn auch einzelne Sätze der ersten Nummern (erster Satz von Nr. 1, Scherzo von Nr. 2) ihre Genossen im dritten Quartett an Wucht und Größe übertreffen. — Der Stil ist vorwiegend konzertierend; im ersten Allegro und dem Scherzo tritt das Violoncell mit der ersten Violine in Wettbewerb, während die Mittelstimmen dürftiger behandelt sind.

Historisches zu op. 84. Nr. 1 wurde im November 1831, Nr. 2 im Januar und Nr. 3 im März 1832 komponiert. Eine Bestätigung dieser Angaben findet sich in einem Briefe M. Hauptmanns an Franz Hauser, datiert Cassel, 26. Febr. 1832, worin er schreibt [1]): „Spohr hat 2 neue Quartette geschrieben, das 3. ist in Arbeit."

Im März-April 1834 [2]) erfolgte bei André-Offenbach die erste Edition, welcher im Jahre 1874 noch eine Neuauflage folgte. — Die handschriftliche Partitur zu Nr. 2 befand sich unter denjenigen nachgelassenen Musikalien, welche bis zum 1. Juni 1860 verkauft werden sollten. [3])

Spohr trug die Quartette bei seinem Aufenthalt in dem Schwefelbade Nenndorf am Deister (Sommer 1832) selber öffentlich vor, wie er in der Autobiographie erzählt [4]): „Meine musikalischen Freunde in Hannover, Freund

[1]) a. a. O. I. 92.

[2]) Hofmeister, Monatsber. 1834 Nr. 3, 4.

[3]) „Verzeichnis der hinterlassenen musikalischen Bibliothek von Louis Spohr, welche entweder im Ganzen oder Einzeln bis zum 1. Juni 1860 verkauft werden soll". (Georg H. Wiegand, Cassel 1860).

[4]) II, 192.

Hausmann an der Spitze, hatten kaum meine Anwesenheit in Nenndorf erfahren, als sie sich zum Besuch mit ihren Instrumenten ankündigten und mir dadurch Gelegenheit verschafften, den in Nenndorf anwesenden Musikfreunden eine Musikpartie zu geben, bei welcher ich die unlängst geschriebenen Quartetten produzierte."

Eine Beurteilung hat sich in den Fachzeitschriften nicht angefunden.

30.

Quatuor brillant op. 93. A-dur.

Erster Satz. Andante — Allegro, 9/8, A-dur.

Eine langsame Einleitung von 5 Takten enthält bereits den thematischen Grundstoff, welcher im Allegro das Fundament für die brillanten Passagen der 1. Violine liefert Die beiden übrigen Hauptgedanken zeichnen sich durch jene sinnige, edle und gedämpfte Haltung aus, die ein Charakteristikum der Spohrschen Muse bildet.

Das Larghetto, 6/8, F-dur

ist in seiner Melodik sehr weich, und ohne besondere Tiefe. Die führende Stimme ist mit brillanten Passagen eigentlich in nicht höherem Maße bedacht, als es bei den gewöhnlichen Quartetten der Fall ist. Die Form ist zweiteilig.

Der dritte Satz, Rondo, Allegretto, 2/4, a-moll

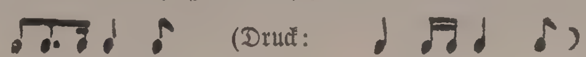
überragt seine Vorgänge an Frische, sowohl was die Erfindung der beiden scharf rhythmisierten Hauptmotive als auch ihre Verarbeitung betrifft. Namentlich das zweite erfährt eine wirkungsvolle Steigerung unter Zuhilfenahme einer Sequenzenreihe mit dissonanten Durchgängen nach Bachischer Art.

Allgemeines. Das mit sichtlicher Freude geschriebene Rondo kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Gesamtwert des Quartetts gegenüber den früheren Arbeiten sehr zurücktreten muß. In den beiden ersten Sätzen macht sich eine gewisse schläfrige Langeweile und Mattigkeit der Phantasie deutlich bemerkbar. Es wird Spohr immer schwerer, den eng und enger werdenden Bannkreis seiner elegischen Natur zu durchbrechen. Besonders fällt die zunehmende Neigung auf, den Plagalschluß in Moll anzuwenden. — Das letzte Quatuor brillant hat die Eigentümlichkeit, daß die Prinzipalstimme nur im ersten Satz brillant geschrieben ist; in den beiden andern ist sie zwar absolut herrschend, aber ohne virtuosen Aufputz. Die Lethargie der übrigen Stimmen ist einer größeren Aktivität gewichen.

Mit diesem Opus beginnt auch die Möglichkeit, die endgültige Fassung mit den Skizzen zu vergleichen.[1]) Erhalten sind: 1 Blatt, quer, 4 S. beschr., 16 lin., je 3 Systeme, von denen das mittelste häufig leer gelassen ist.

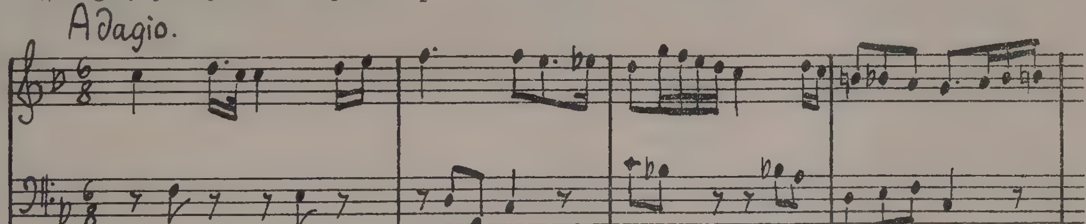
1. Satz, Takt 70—184. Zahlreiche Korrekturen. 1 Bl., quer, 3 S. beschr., 12 lin., je 2 Syst. — Nur 1. Viol. u. Vc. notiert, vereinzelt eine Mittelstimme.

Larghetto, vollständig. Im 2. Takt heißt der Rythmus der ersten Violine:



Auf der ersten Seite dieses Skizzenblattes befindet sich ein unvollendetes Adagio von 13 Takten. Wahrscheinlich war es ursprünglich zum zweiten Satz von op. 93 bestimmt. Es beginnt wie folgt:

58.



Das Autograph befindet sich auf der Berliner Bibliothek. Querformat, 33 Bl., 65 beschr. S., 12 lin. Ueberschrift: Quatuor brillant. — L. Spohr. — Am Schluß: Cassel im Oktober 1835.

Letztere Angabe ist auch für die Entstehungszeit maßgebend; das eigenhändige Verzeichnis nennt dafür den September 1835. — Schletterer und Grove bezeichnen das Quartett als in a-moll stehend; nun ist aber der erste Satz durchweg in A-dur gehalten; und auch das Rondo, in a-moll beginnend, schließt in Dur. Maßgebend ist jedenfalls aber die Tonalität des ersten Satzes.

In seiner Selbstbiographie[2]) erzählt Spohr (der es dabei ebenfalls das A-dur-Quartett nennt), daß er es 1836 auf seiner Ferienreise in Leipzig, und zwar bei seinen alten Freunden Rochlitz und Weiß, sowie der Pianistin

---

1) Es werden durchgehend nur die wichtigsten Abweichungen zwischen Skizze und Druck erwähnt.

2) II, 211.

Madame Vogt zu hören gab, mitsamt einigen anderen neuern, den Leipzigern noch unbekannten Quartetten (womit wohl op. 84 gemeint ist).

Das Quartett erschien bei Haslinger im Januar 1838[1]) (Pr. 2 Fl. 30 Kr.).

Eine Kritik veröffentlichte kein Geringerer als R. Schumann, in seiner „N. Ztschr. f. M." vom 8. Juni 1838[2]), nachdem er es an einem „ersten Quartettmorgen" in Leipzig kennen gelernt hatte:

„Das Quartett spielte sich hierauf [nach einem Quartett von Verhulst] ein neues von Spohr vor, in dem uns mit den ersten Takten der bekannte Meister entgegentritt. Wir kamen schnell überein, daß hier mehr auf glänzendes Hervortreten des ersten Spielers, als auf kunstreiche Verwebung der viere gesehen war. Man kann nichts dagegen haben, wo es offenbar so und nicht anders sein soll, und es begibt sich diese Quartettweise von selbst der höheren Ansprüche. Formen, Wendungen, Modulationen, Melodienfälle waren ebenfalls die oft gehörten Spohrs, so daß es schien, die Quartettisten unterhielten sich vom Werk wie von einem bekannten Gegenstand. Ein Scherzo fehlt, das überhaupt nicht des Meisters Stärke, wie denn das Ganze einen beschaulichen, wenn man so sagen kann, einen didaktischen Charakter hat. Im Rondo fesselt ein sehr artiges Thema, dem man nur ein sich mehr markierendes zweites entgegengestellt wünschte." Schumann zieht dann, von einem gegen das Werk gerichteten Tadel eines der Quartettspieler ausgehend, einen Vergleich zwischen den Werken vollendeter Meister und junger exzentrischer Künstler, die bei ihren Ideen oft verunglücken. „Dies auf das Quartett von Spohr anzuwenden, so denke man sich nur den Namen des Komponisten und seine berühmten Leistungen weg und es bleibt noch immer ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes, das sich noch himmelweit von dem eines Vielschreibers oder Schülers unterscheidet. Und das ist der Lohn der durch Fleiß und Studien gewonnenen Meisterschaft, daß sie sich bis ins hohe Alter ergiebig zeigt, während beim leichtsinnigen Talent das Versäumnis der Schule doch einmal durchbricht."

31.

op. 132. A-dur.

Der erste Satz, Allegro vivace, 3/4, A-dur

behandelt mit großer Anmut und geläutertem Geschmacke zwei Themen, welche, jeden tieferen Konflikt vermeidend, einer milden inneren Heiterkeit entsprungen sind; das erste leichter geschürzt, beinahe elegant, das zweite etwas sentimental, eine deutliche Nachbildung des Gesangsthemas aus op. 74, Nr. 1 (1. Satz). Spohr verstärkt den Eindruck schwebender Leichtigkeit, indem er in der Durchführung, anstatt die Themen einer strengeren kontrapunktischen Bearbeitung zu unterwerfen, sich nach Art der Romantiker mit losen Imitationen und vor allem Uebertragungen nach verschiedenen Tonarten begnügt. In den dazu erforderlichen Modulationen und der raffinierten Führung der Mittelstimmen beweist er die Reife seiner immensen Meisterschaft, und entzückt mit manchen delikaten Momenten.

Adagio, 9/8, d-moll.

Das tiefempfundene Thema verkündet ergreifend den Schmerz einer tiefverwundeten Seele:

59.



In der ganzen Anlage, namentlich aber der Harmonisierung, verweist es schon auf die Hochromantik An dem zitierten Thema erinnert nur noch der in Achteln trommelnde Baß an die ältere Methode, im übrigen zeigt es ein modernes Gesicht. Der letzte Takt nimmt fast wörtlich die Stelle aus ‚Tristan' (Akt 2) vorweg: „um einsam in öder Pracht schimmernd dort zu leben." Fast die gleiche Harmonienfolge findet sich übrigens schon in der Einleitung des Doppelquartetts op. 87.

Hierbei hat es nun aber auch sein Bewenden, denn in der Fortsetzung verfährt Spohr in altertümlicher Weise, er führt das Thema nicht fort, sondern wiederholt es bald in dieser, bald in jener Stimme, und umrankt es mit zier-

[1]) Hofmeister, Monatsber. 1838 Nr. 1.

[2]) Bd. 8, S. 181. — Das Quartett wird fälschlich als „op. 97" bezeichnet.

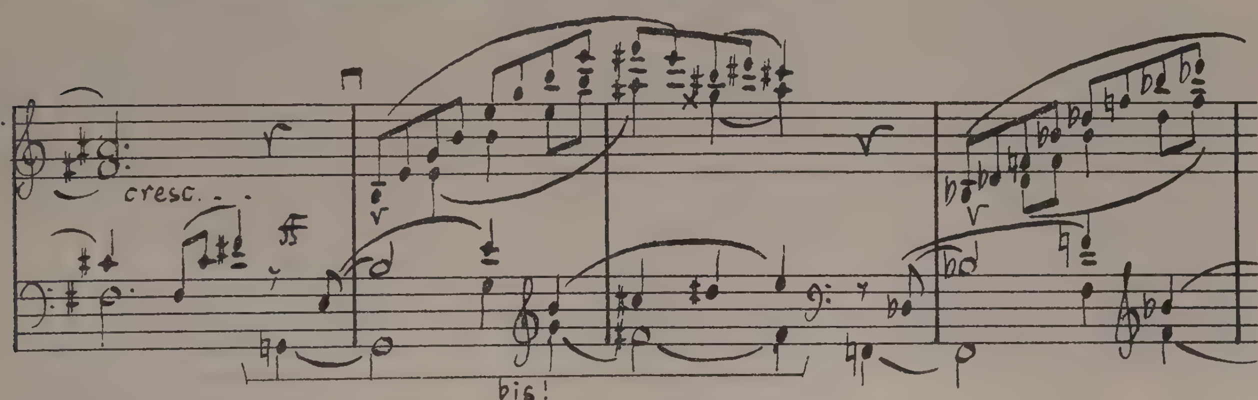
lichen Schlingpflanzen, welche es völlig überwuchern. Obwohl später der Versuch gemacht wird, durch einen fast trotzigen Rhythmus den Fluß zu beleben, läßt der Satz aus diesem Grunde die gespannten Erwartungen unbefriedigt.

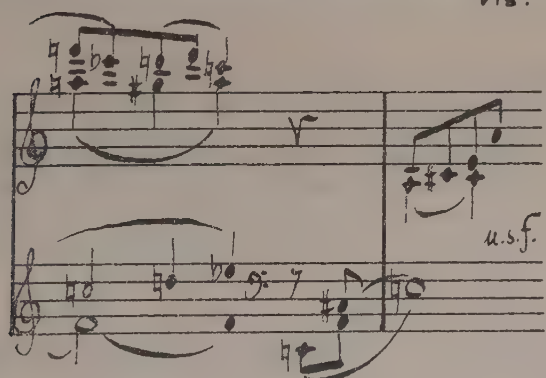
Das Scherzo, Vivace, $^3/_4$, a-moll

ist am ehesten mit einem — natürlich in eine veredelte Sphäre gehobenen — Ballet zu vergleichen. Das Motiv, mit dem markanten Rhythmus  , erklingt bald melancholisch klagend, bald in jubelnden Dur-Terzen fortissimo. Als Gegenspiel dient eine glatte Phrase, mit der auch in die Oberstimme mehr und mehr eindringenden chromatischen Skala. Beim Trio ($^6/_4$, A-dur) ist der Tanzcharakter verwischt, ebenso weicht die bisherige Polyphonie dem brillanten Stil. Die 1. Violine umspielt in fichelnden Achteln eine neue, orgiastische Melodie, oder sie wogt in Arpeggien auf und ab, dabei in der Akkordfolge eine starke Reminiscenz an den harmonischen Stufenbau des Gewitters in Beethovens Pastoralsymphonie heraufbeschwörend. So kommt das Trio über eine, allerdings sehr schwungvolle, poetisierende Violinetüde nicht hinaus.

Der vierte Satz, Finale, Allegro molto, $^2/_2$, A-dur

erhält ein besonders phantastisches Gepräge durch eine aufsteigende, arpeggienartige Violinfigur, welche gleich im Anfang zweimal auf dem Dominantseptimen-Akkorde F A C Es, unmittelbar darauf auf dem Quartsextakkord von A-dur emporzüngelt und in dieser kühnen Manier nach der Haupttonart und den eigentlichen Themen hinleitet. Die letzteren sind beide heiter-geschwätziger Art, sie nähern sich dem Charakter der „höheren" Salonmusik, namentlich das zweite mit seinen graziös tänzelnden Skalen und einem leicht humoristischen Beigeschmack. In der Ueberleitung vom ersten zum zweiten Thema, und überhaupt an fast allen Nahtstellen des Satzes fegt die Arpeggienfigur dazwischen, immer in einer grell abstechenden Tonart. Dadurch nähert sich der sonst im Sonatenschema gebaute Satz der Phantasie. Mit welcher Kühnheit Spohr dabei fremde Akkorde nebeneinander setzt, zeigt folgende Stelle:

60.




Allgemeines. Das Quartett ist ein vortrefflicher Typus der Spätwerke. In der Erfindung, noch mehr in der Durcharbeitung des thematischen Materials zeigt sich — wenn auch nicht immer! — ein gewisses Nachlassen der Meisterschaft, welches manchmal eine bedenkliche Intensität annimmt. Spohrs musikalisches Fühlen und Denken geht jetzt tieferen Regungen tunlichst aus dem Wege, es vermag auch das schöne Adagio-Thema nicht zur Entfaltung seiner verborgenen Reize zu erwecken. Durch hübsche motivische Arbeit, auch durch harmonische Improvisationen zeichnet sich vor allem das Finale aus. — Der Stil ist fast durchweg konzertierend.

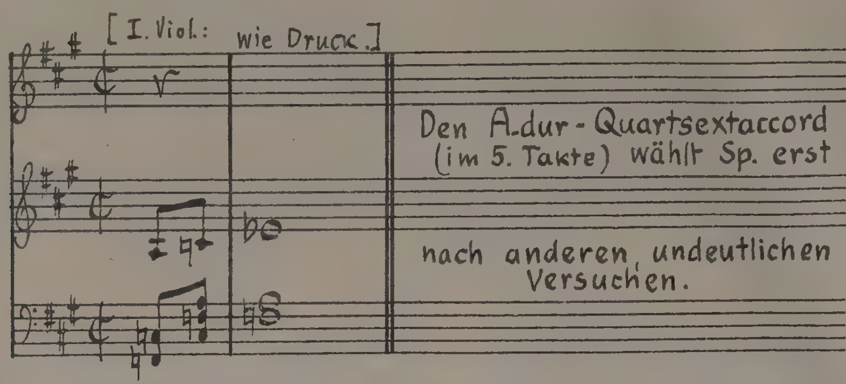
Skizzen. 1 Bl., quer, 4 S. beschr., 12lin., je 3 Syst. — Tinte; mit Rötel korrigiert; z. Teil ist nur die 1. Viol. notiert, sonst meist vierstimmig. 1. Satz. T. 101-Schluß. 3 Bl., quer, 12 S. beschr., 12lin., je 3 Syst.

Adagio, vollständig. Tinte, Korrekturen teils mit Blei, teils mit Rötel. Im 3. und 4. Takt ist so viel herumkorrigiert, daß die ursprüngl. Fassung nicht mehr klarzustellen ist. — Von der Wiederholung ab stark gekürzt. Der drittletzte Takt der jetzigen Fassung ist eliminiert. — Das Adagio stand ursprüngl. vor dem Scherzo.

Scherzo, T. 1—166, 168—187 b). Viele Korrekturen mit Blei. T. 90—94: statt des springenden Basses: F ausgehalten.

Finale. T. 1—174. Tempo statt All° mod.to: Vivace. Von T. 1—31 mit Blei (Korrekturen m. Tinte), von da ab mit Tinte. Auch Rötel-Korrekturen.

61.



Historisches. Spohr schrieb das Quartett im Februar 1846, und gab es bei Breitkopf & Härtel in Verlag, die es im Juli 1847[1]) edierten (als „Quartett Nr. 30“ bezeichnet, Pr. 2 Thlr). Auf der Sommerreise, welche er 1846 nach Carlsbad unternahm, fand in Leipzig, in der zweiten Hälfte des Juni[2]), die erste und einzige Begegnung mit R. Wagner statt. Am Abend dieses Tages wurden in Mendelssohns Hause u. a. auch zwei Spohr'sche Quartette, darunter op. 132, vorgetragen, „bei welchem Mendelssohn und Wagner mit entzückten Mienen in der Partitur nachlasen.“ So heißt es in einem damals von den Angehörigen Spohrs geschriebenen Briefe.[3])

Eine Kritik veröffentlichte Dr. Em. Klitzsch in der ‚N. Ztschr. f. M.' unterm 17. Juni 1848[4]): „. . Einen Fortschritt zu dem, was in neuerer Zeit von einigen Komponisten, deren Geist auch auf diesem Felde neue Bahnen sich brach, geleistet worden (wir erinnern vorzüglich an die Quartette von R. Schumann, op. 41), finden wir nicht, und können ihn auch nicht verlangen, wenn wir die gesamte Geistesrichtung des Meisters und sein bereits vorgerücktes Alter in Erwägung ziehen. — — Der erste Satz hat eine gewisse Frische, die uns in ihrer rhythmischen Belebtheit, in ihrer melodischen Anmut recht froh stimmt. Der zweite Satz leidet an Monotonie; der gedehnte Rhythmus trägt sein gut Teil dazu bei, daß wir nicht recht zum Genusse kommen. Es mangelt an Klarheit und Einfachheit in diesem Stücke; die vielen Figuren, die taktischen Einleitungen geben dem Ganzen mehr das Ansehen einer recht sauber und kunstvoll ausgeführten Arbeit, als eines aus dem Herzen frisch gequollenen Stückes. Das Scherzo kann es nicht zu einem rechten Leben bringen. Der Humor ist nicht die Sache unseres Meisters. Die eigensinnige Durchführung der Figuren, die chromatischen Gänge in verschiedenen Tonarten geben lange nicht das, was wir von einem Scherzo verlangen; wir vermissen den Inhalt. Das Finale hat einen heiteren Charakter, wenn es schon an früher Dagewesenes stark anklingt. Der Grundgedanke, an welchen sich der zweite eng anschließt in Form und Bedeutung, hält sich mehr auf einer gewissen Oberfläche des Gefühls; es ist mehr ein heiteres Scherzen und Tändeln, als eine wirklich ernst gemeinte Fröhlichkeit.“

32.

op. 141. C-dur.

Der erste Satz, Allegro moderato, 3/4, C-dur

bewegt sich in anmutigem, aber oberflächlichen Tonspiel und enthält in seinen Hauptthemen keine tieferen geistigen Werte, sodaß der Komponist statt dessen vorzugsweise Zwischensätze ausbaut, deren mit diffizilen Nebenstimmen und häkeligem Figurenwerk überladene Arbeit nur mangelhaft Ersatz bieten kann. Immerhin hat der Satz eine gediegenere Ausführung als der erste Satz des vorigen Quartetts. Hübsch ist die Schlußgruppe gemacht, wo eine Variante des Hauptthemas von webenden Figuren wie mit silbernen Spinnenfäden überzogen ist.

Larghetto, 6/8, F-dur.

Ohne die überzeugende Kraft früherer langsamer Sätze zu erreichen, stellt es immerhin einen wohlklingenden, mit manchen feinen Details ausgestatteten Fluß weicher, ruhiger Gefühle dar.

Der dritte Satz, Scherzo, Allegro, 3/4, c-moll

ähnelt mit seinem ständig festgehaltenen Bolero-Rhythmus einem spanischen Tanz. Am Ende einer viertaktigen Periode erfolgt jedesmal ein scharfer rhythmischer Einschnitt durch Verlegung des Accents auf das zweite Viertel. Ein Hauch

[1]) Hofmeister, Monatsber. 1847, Nr. 7.

[2]) Glasenapp, Das Leben Richard Wagners, II, 157.

[3]) II, 307.

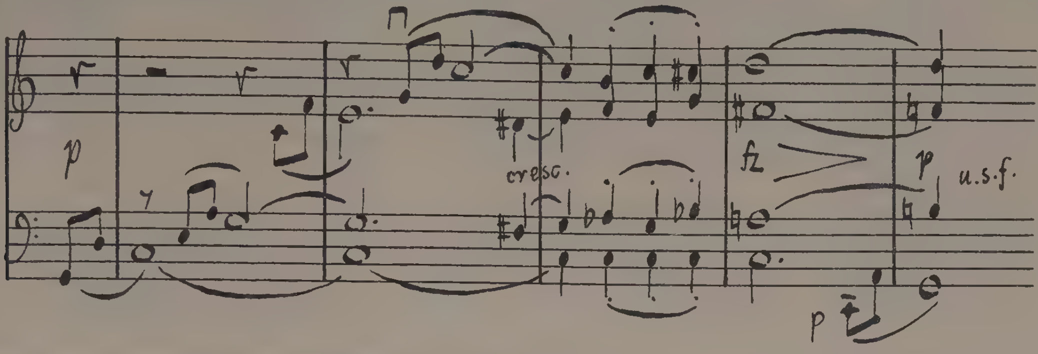
[4]) 28, 293.

tiefer Melancholie, der durch die forcierte Lustigkeit der Dur-Transposition des Themas kaum gemildert wird, liegt über den Satz ausgebreitet. Im Vergleich zu dem fesselnden Hauptteil ist das Trio (in As-dur) wesentlich schwächer.

Das Finale, Presto, c, C-dur

reiht seine Gedanken in einem munteren, natürlichen Flusse aneinander. Die Themen sind zwar nicht bedeutend, aber gefällig; das eigentliche Hauptmotiv, das überall hervorlugt, besteht aus einer Gruppe von drei Noten und leitet das erste Thema in successivem Einsatz der vier Stimmen ein:

62.



Dem zweiten Thema gibt das plötzliche Stocken des Flusses im 7. Takt eine pikante Note:

3.



An geistreichen Einzelheiten ist überhaupt kein Mangel, wie z. B. die Stelle, wo zu dem 10taktigen Cadenz-Schlußtriller der 1. Violine auf a" die übrigen Instrumente, ganz unbekümmert um ihren Herrn und Meister, das Hauptmotiv capriciös hinundher hetzen, so, daß die Lösung nach G-dur schließlich mit Gewalt durchgedrückt werden muß. Auch in technischer Beziehung ist der Satz liebevoll bedacht worden; so findet sich in der Durchführung ein Fugato über dem ersten Thema.

Allgemeines. Das Manko an geistigem Gehalt dokumentiert sich hauptsächlich in der Erfindung. In der thematischen Verarbeitung ist das Werk lebensvoller als das vorige Quartett. Die Schreibart ist vorwiegend polyphon.

Skizzen.

1 Bl, quer, 4 S. beschr., 18lin., je 3 Syst., teils vollstimmig, teils nur die erste Viol.

1. Satz. T. 131-Schluß.

Scherzo. T. 1—71.

1 Bl. (1/2 Bg.), quer, 2 S. beschr., 18lin., je 3 Syst.

Larghetto vollständig.

Das Autograph, in der Berliner Bibliothek, hat 23 Blätter, davon 44 S. beschrieben, quer, 12linig. Ueberschrift: „31stes Quartett. Louis Spohr." Am Schluß: Cassel, den 7ten Febr. 1849.

Auch der Katalog bezeichnet den Februar 1849 als Entstehungszeit. Publikation im Verlage von C. Luckhardt-Cassel im Sept. oder Okt. 1849 [1]) (bezeichnet als 31. Quartett, Preis 2 Thlr. 15 Ngr.). Im Juni desselben Jahres spielte Spohr diese Komposition, zugleich mit dem zwei Jahre vorher geschriebenen Doppelquartett op. 136, in Leipzig, auf der Hinreise nach Carlsbad, bei der befreundeten Familie Vogt [2]). Moritz Hauptmann, der dieser Produktion beigewohnt hatte, schrieb kurz darauf aus Salzbrunn, daß das Quartett ihm außerordentlich gefallen habe. [3])

[1]) Hofmeister, Monatsber. 1849, Nr. 9 u. 10.

[2]) II, 330.

[3]) Briefe an L. Sp. u. A, S. 34. Der Brief ist vom 1. Juni datiert, also scheint die Quartettpartie in Leipzig schon im Mai stattgefunden zu haben.

Eine ausführliche Rezension erschien von C. Böhmer in der „Neuen Berliner Musikzeitung". [1]) Er rühmt die ersten drei Sätze sehr, „Spohr gibt sich in modulatorischer Hinsicht in der ganzen Fülle seiner Meisterschaft", wohingegen ihm das Finale weniger gefällt, ohne daß er, wie er selbst sagt, einen andern Grund dafür namhaft machen kann als seinen individuellen Eindruck. „Jedenfalls bilden alle vier Sätze ein vortreffliches harmonisches Ganzes, welches der Forderung an Gesamtwirkung vollkommen Genüge leistet." — Auf einen ganz anderen Ton ist eine Kritik der ‚Neuen Zeitschrift für Musik' gestellt [2]), welche damals, unter Brendel's Leitung, das Organ der jungdeutschen, Liszt-Wagnerschen Richtung war, und alle Andersgläubigen mit fanatischem Haß bekämpfe. So betrachtete sie auch Spohr, wie wir z. B. aus brieflichen Aeußerungen H. v. Bülows wissen, als Erzreaktionär, kurz gesagt als ein Greuel. Der Verfasser nennt sich T. U., wird also der aus Wagners Leben bekannte Theodor Uhlig sein.

„Spohrs 31. Quartett, 141. Werk! Hiermit könnte unsere Besprechung in der Hauptsache zu Ende sein. Wer hätte nicht schon beim 41. Werke dieses Komponisten gewußt, was er zu erwarten habe! Sollen wir nun nachzählen, zum wievielten Male Passagengänge der ersten Violine, Begleitungsfiguren des Violoncellos, chromatische Quälereien in allen Stimmen, gewisse melodische Wendungen, harmonische Folgen und rhythmische Figuren, Einzelzüge in Bezug auf Anlage und Form, die alle wir nicht näher zu bezeichnen brauchen, um vollkommen verstanden zu werden, hier zur Anwendung gelangen? — Eine Kritik, die ihre innigste Ueberzeugung mit der Hochachtung vor einem Komponisten wie Spohr in Einklang zu bringen sucht, muß die Beantwortung dieser Frage dem Leser selbst überlassen. Wir rechten mit Keinem, dem das vorliegende Quartett Vergnügen gewährt, und ohnstreitig muß der Komponist desselben sein Publikum unter den streichenden Musikanten noch haben, sonst wäre seine Unermüdlichkeit im Komponieren unbegreiflich: — wir gestehen jedoch, daß das wehmütige Gefühl, das uns beim Spielen des Werkes beschlich, ganz unabhängig von der Wirkung war, welche der Charakter seiner Töne bei weichen Gemütern hervorrufen soll. — Eines Anflugs von Neuheit kann sich allein der sog. erste Hauptgedanken des ersten Satzes rühmen; alle übrigen entbehren der Neuheit und Frische gänzlich. — — Der erste Satz ist der abgerundetste und wohltuendste der größeren Sätze; der zweite Satz offenbart die Schwächen der Spohrschen Manier am deutlichsten und erscheint deshalb als der unerquicklichste. Das Scherzo würde in seinem kurzen Hauptsatze trotz seiner Gewöhnlichkeit von Wirkung sein, wenn die Ausführung des Hauptmotivs nicht stets sehr bald von chromatischen Quälereien unterbrochen würde. Das kurze Trio des Scherzos ist ein hübsches Ganze, der letzte Satz dagegen höchst unbedeutend."

33

op. 146. G-dur.

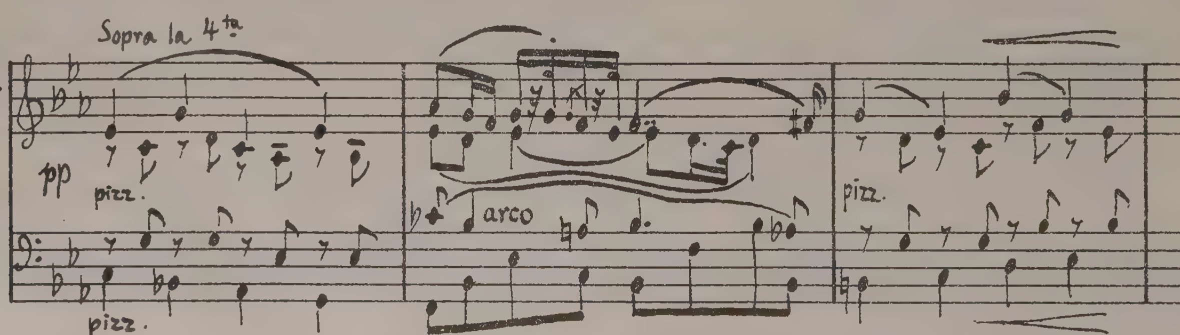
Der erste Satz, Allegro, $^3/_4$, G-dur

enthält einerseits wohl manche bekannte Vorzüge in ungeschwächtem Maße, wie z. B. die außerordentlich sorgfältige, kunstgerechte Mache und Ausführung im Kleinen. Dies, und hier und da eingestreute Schönheiten können aber nicht verdecken, daß sich ein Mangel an geistiger Frische stark geltend macht, so daß viele Fortschreitungen und Neubildungen einen gequälten, konstruierten Eindruck machen. Die Differenz, welche zwischen den Hauptthemen herrschen soll, ist fast auf den Nullpunkt gesunken, dieselbe lauwarme Stimmung waltet vom ersten bis zum letzten Takte. Die Manier, die Mittelstimmen chromatisch zu führen, ist sogar gegen früher noch gesteigert, die frappanten Modulationen in entfernte Tonarten sind in einer ungeschickten, ja unschönen Weise angebracht.

Molto Adagio, c, c-moll.

Nach einem kurzen Präludium, das, von den drei Nebenstimmen pizzicato ausgeführt, wie einleitende Klavierakkorde zu einem Liede klingt, hebt die erste Geige auf der G-Saite einen wundersamen, innigen Gesang an, der bei öfterem Hören unvergeßlich in der Seele haften bleibt:

64.



[1]) Jg. 1850, Nr. 9 vom 27. Februar.

[2]) Bd. 32, S. 209 (vom 21. 5. 1850)



Liedartig wird dieser einfache Gedanke weitergesponnen und mit einem schmerzlich aufseufzenden Ritornell beschlossen. Aber um die umfassende Tiefe dieser unendlich gütigen, von milder Wehmut verklärten Melodie zu enthüllen, müßte der ganze Abschnitt hier wiedergegeben werden. Betroffen und verehrend gewahrt man diese Emanation des greisen Meisters in einem sonst die Spuren des Alters deutlich tragenden Werke. — Der Mittelsatz in As-dur bleibt in seinen Verzierungen und reichen Figurationen zwar hinter der erhabenen Größe des Hauptteils zurück, doch nicht so weit, daß er dem Gesamteindruck ernstlichen Abbruch tun könnte.

Scherzo. Presto, $^2/_4$, G-dur.

Ohne durch Bedeutung seiner Gedanken gerade zu imponieren, macht der Satz doch mit seinem flüchtig dahinhuschenden Thema, dessen scherzhafter Charakter die Benennung des Satzes im buchstäblichen Sinne rechtfertigt, einen gefälligen Eindruck. Minder gelungen scheint das langatmige Trio ($^6/_4$, C-dur).

Das Finale, Molto Allegro, c, g-moll

beginnt, wie der Schlußsatz des vorigen Quartetts, mit einem Thema, dessen Auftakt später eine erhöhte motivische Bedeutung zukommt, und der deshalb, wie der Entwurf zeigt, nachträglich in den unteren Stimmen als Präludium eingefügt worden ist. Das zweite Thema — das schon einmal im Quintett op. 91 dagewesen ist — zeigt mit seiner pikanten, etwas an französische Opernluft anmutenden Melodie einen glücklich gewählten Gegensatz.

Allgemeines. Das Quartett ist wieder ungleich; während der erste Satz abfällt, hat das Adagio keinen Vergleich mit den besten seiner Art zu scheuen; die übrigen Sätze halten sich auf einem mittleren Niveau. Quartettmäßige Faktur. Skizzen: 1 Bl., 4 S. beschr., quer, 12lin., je 2 Syst.

— 1. Satz. T. 1—187.

1 Bl., quer, 4 S. beschr., 12lin., je 2 Syst.

Scherzo. T. 56-Schluß. — Die letzten 4 Takte zuerst im $^2/_4$-Takt.

Auf der 3. Seite: Finale, erster Entwurf, T. 2—17, mit wesentlichen Aenderungen gegen die heutige Fassung. — T. 72—87.

Auf der 4. Seite: Finale, wie heute; T. 1—40. „Presto", $^2/_2$.

Nach Ausweis des eigenhändigen Verzeichnisses schrieb Spohr das Quartett im Oktober und November 1851. Es erschien erst im Mai 1856 [1]), bei Peters (als Qu. Nr. 32 bezeichnet, Pr. $1^1/_2$ Thlr.) Das damals schon reich entwickelte Fachschriftenwesen nahm von den letzten Quartetten Spohrs überhaupt keine Notiz mehr; er schrieb diese nur für sich und für einen kleinen Kreis von Verehrern. Aus diesem ist in der Autobiographie die briefliche Aeußerung eines Wiener Musikenthusiasten, namens Fr. Winter, abgedruckt [2]): „Als wir . . Ihr letztes herrliches Quartett Nr. 32 spielten mit dem wunderbar ergreifenden Adagio in C-moll, und dem so jugendfrischen, geistsprühenden Scherzo, dessen Trio allein schon ein Meisterwerk von selbständiger Melodienführung in den Mittelstimmen ist, konnten wir nicht länger unsere Bewunderung und Verehrung zurückhalten, und beschlossen, Ihnen brieflich den Ausdruck derselben darzulegen" etc.

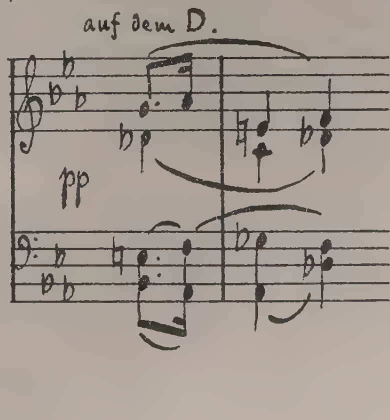
34.

op. 152. Es-dur.

Erster Satz. Adagio — Allegro, c, Es-dur.

Das fragende Hauptmotiv, mit dem die Einleitung beginnt, erscheint in verschiedenen, zum Teil gesuchten harmonischen Wendungen. Zwei Formen erregen ihrer Modernität wegen besonderes Interesse:

65.



[1]) Hofmeister, Monatsber. 1856, Nr. 5

[2]) II, 378.

66.


die erstere Bildung wegen der Betonung des übermäßigen Dreiklangs, in Verbindung mit dem verminderten Intervallschritt (vgl. das „Herzeleide"-Motiv in „Parsifal"); das zweite Beispiel zeigt eine für Spohr geradezu unerhörte Kühnheit: die grelle Dissonanz c d h as f bleibt ohne Auflösung! In derselben Form kommt diese Bildung auch im Allegro vor, welches sich im übrigen recht unbefriedigend gestaltet. Die vier Noten des einleitenden Hauptmotivs bilden den Anfang des ersten Themas, einer abgenutzten Phrase über schwülstigen, manierierten Harmonien; das zweite wird aus einer liebenswürdigeren Ableitung desselben bestritten. In ungesunden, gekünstelten Harmoniefolgen leistet der Satz enormes. — Formell beachtenswert ist das Auftauchen eines ganz neuen, fugenartigen Themas im Durchführungsteil. — Das Urteil über den

zweiten Satz, Larghetto con moto, 3/4, As-dur

muß noch ungünstiger lauten: in der Konzeption ohne Reiz, in der Ausführung ermüdend durch stete Wiederholung, einschläferndes Ueberwuchern der Chromatik, und völliger Mangel an Kontrast und Klarheit. Die Musik macht den Eindruck einer kaum noch zu überbietenden, monotonen Wehleidigkeit. Das Thema ist dem ersten Satz des Asdur-Quartetts entnommen. — Lebendiger ist das

Menuetto, 3/4, Es-dur,

in erster Linie wegen rhythmischer Feinheiten: einmal wird ein zweitaktiges Motiv in den ungeraden Takt hineingezwängt; sodann ist es vor allem ein auf bizarre Effekte ausgehender Streit zwischen einer schaukelnden Begleitungsfigur und der eigentlichen Melodie um die größere thematische Bedeutung, welcher das Tonbild zwar unruhig, aber auch anziehend macht. — Das Trio (in As) hat nichts von der Sprunghaftigkeit des Hauptsatzes, es enthält eine volksliedmäßige Melodie, zu deren Wiedergabe der erste Geiger ein reines doppelgriffiges Spiel besitzen muß. Die Umbildung dieses Themas nach Moll entspricht fast wörtlich einer Stelle im Scherzo von op. 4, Nr. 2.

Der vierte Satz, Finale, Allegro, 2/2, Es-dur

ist der unbedeutendste von allen. Schon das erste Thema zeigt eine bedenkliche Seichtheit, und in diesem Fahrwasser geht es lange weiter. Um ein weniges gewürzter ist das zweite Thema, aber es hat dafür einen fatalen trivialen Beigeschmack. In formellem Betracht verdient Hervorhebung, daß das Finale in der Durchführung einen neuen Gedanken, der als Fugenthema verwertet wird, sowie einen selbständigen Codalgedanken besitzt. Das letzte gedruckte Quartett Spohrs endet symbolisch mit dem häufigsten seiner Schlüsse: dem Plagalschluß in Moll.

Allgemeines. In dem reichbesetzten, mit so vielen schönen duftenden Blumen gezierten Kranze der Spohrschen Quartette ist das letzte Blatt rostfarben und fleckig. Hier tritt ein Unvermögen zu Tage, das an Stelle der Eingebung handwerksmäßige Routine setzt und sich verzweifelt, aber umsonst abmüht, etwas Neues zu schaffen. Am genießbarsten ist noch das Menuett. Stilistisch kommen beide Schreibweisen vor; die Mittelsätze sind im Kammerstil geschrieben, in den Ecksätzen hat die 1. Violine das Uebergewicht.

Skizzen.

2 Bl., blau Papier, hochquart, 12lin, je 3 Syst.

Menuetto, vollständig, die Coda ist als solche bezeichnet.

Finale, T 1—5.

1 Bl., 2°, 14lin., je 2 Syst., 1 S. beschr.

1. Satz, T. 120—150.

Das Quartett ist im Juni und Juli 1855 geschrieben und erschien im Juni 1856 [1]) bei Siegel-Leipzig (bez. als 33. Qu., Pr. 6,50 Mk.). Nach Angabe des Titelblattes gab der Verleger auch ein Arrangement für Pianoforte zu 4 Hd. von Th. Herbert (Pr. M. 6) heraus. Aus einem Briefe Spohrs an M. Hauptmann [2]) vom 5. Nov. 1854 geht hervor, daß er die Komposition schon im Spätherbst 1854 ausführen wollte: „Nun, nachdem ich in ein paar Tagen damit fertig sein werde [Fiorillo-Etüden], drängt es mich aber, mich wieder in eigenen Erfindungen zu beschäftigen. So werde ich denn, da in der nächsten Woche unsere Quartettparthien beginnen, wohl zunächst ein Quartett oder Quintett schreiben . . .“

Als einziger Wiederhall in der Oeffentlichkeit ist eine Aeußerung des schon genannten Fr. Winter bekannt [3]), welcher an Spohr schrieb: „Wie entzückend schön ist auch diese Ihre jüngste Schöpfung, welche bisher an jedem Quartettabend uns auf's Neue mit Bewunderung und Dank gegen Sie erfüllte! Wie gerne möchte ich in die detaillierte Schilderung der einzelnen Sätze, wie z. B. des reizenden ersten Satzes, des harmoniereichen, ergreifenden Adagio, und des neckisch-muntern, geistsprühenden Scherzo mit dem wundervollen Trio usw. eingehen“ etc. [4])

Die posthumen Quartette.

Im Nachlaß Spohrs befinden sich von der gleichen Kopistenhand geschriebene Stimmen zu drei Quartetten, welche sämtlich die Aufschrift tragen: „34. Quartett für 2 Violinen usw. von L. Spohr“, ohne Datum. Eines von ihnen hat die Zusatzbezeichnung: 157. Werk. Die beiden andern stellen sich als verschiedene Bearbeitungen desselben Stoffs dar; die Ecksätze weichen erheblich von einander ab, die Mittelsätze weisen nur untergeordnete Verschiedenheiten auf. Aus den einleitenden Bemerkungen dieser Schrift sei rekapituliert, daß Spohrs letztes gedrucktes, mit einer Opuszahl versehenes Werk der Liederzyklus op. 154, aus dem Jahre 1856, war. Darnach komponierte er noch im selben Jahre ein Quartett, 1857 die 10. Symphonie und nach ihr wieder ein Quartett. Die Aufzeichnungen seiner Hinterbliebenen in der Biographie lassen erkennen, daß Spohr gleich nach Abfassung der Kompositionen diese letzten Produkte nicht als minderwertig betrachtete, daß ihm diese Erkenntnis vielmehr erst nach der Aufführung kam. Er hatte offenbar zunächst die Absicht, auch diese Spätlinge in Druck zu geben; so ist die Opuszahl auf dem einen Quartett zu erklären. Daraus läßt sich aber auch die Folgerung ziehen, daß den einzigen zwischen op. 154 und op. 157 geschriebenen Werken, dem Quartett von 1856 und der Symphonie die Opuszahlen 155 und 156 zugedacht waren. Mit dieser Schlußfolgerung ist dann zugleich die (wahrscheinlich) richtige Datierung der nachgelassenen Quartette festgestellt: das in zwei Varianten auftretende, welches von nun ab kurzerhand als op. 155 bezeichnet sei, muß das ältere sein und stammt demgemäß aus dem Jahre 1856, op. 157 aus 1857.

Ein weiterer Beweis für die zeitliche Priorität des op. 155 liegt in der verwendeten Papiersorte, einem starken tiefblauen Material, welches dasselbe ist, das zu Skizzen und Partiturfragmenten des Quartetts 152 (aus dem Jahre 1855) benutzt worden ist [5]). —

Die Stimmen wimmeln (hauptsächlich in op. 155) von Fehlern und Flüchtigkeiten, namentlich sind Vortragszeichen häufig weggelassen. In den Parten der 2. Violine, der Viola und des Vcellos finden sich in dieser Beziehung zahlreiche Ergänzungen, meist mit Rötel, sonst mit Blei, sowie direkte Korrekturen, welche sämtlich — allem Anschein nach — von Spohr selbst besorgt worden sind. Das Fehlen solcher Zusätze in der ersten Violin-Stimme berechtigt zu der Mutmaßung, daß bei dem Durchspielen der Meister selber an der ersten Geige saß.

Zur Geschichte der Entstehung dieser letzten Quartette fließt nur die Quelle der Selbstbiographie [6]). In Beziehung auf die oben erwähnten begeisterten Zuschriften eines Quartettfreundes über op. 146 und 152 heißt es da weiter: „Aufgemuntert durch diese und ähnliche Mitteilungen beschloß Spohr nun, abermals ein Quartett (sein 34stes) zu schreiben, womit er gleich nach dessen Beendigung den Winterkursus seines noch immer fortdauernden Quartettkränzchens eröffnete. Obgleich die neue Komposition den Mitwirkenden, wie den Zuhörern, überaus frisch und ansprechend erschien, so fand er sich selbst doch so wenig davon befriedigt, daß er nach einigen immer wieder verworfenen Abänderungsversuchen das ganze Quartett als mißlungen bei Seite legte, und erst nach Jahresfrist ein anderes, von jenem völlig verschiedenes, unter derselben Nummer an dessen Stelle setzte. Bei der ersten Ausführung im Quartettkränzchen sagte ihm das neue Musikstück auch ganz gut zu, bald nachher aber schien es ihm abermals mancher Verbesserungen zu bedürfen, und da ihm solche nicht nach Wunsch gelingen wollten, so gesellte er, schmerzlich resigniert, die seinem Innern noch vorschwebenden Ideen nicht mehr genügend ausführen zu können — das neu erstandene 34ste Quartett dem bereits

[1]) Hofmeister, Monatsber. 1856, Nr. 6.
[2]) Abgedruckt bei La Mara, a. a. O.
[3]) II, 378.
[4]) Dieser Mann muß allerdings ein enragierter Spohrianer gewesen sein!
[5]) Daraus erhellt, daß Spohr seinem Copisten das Papier selbst geliefert hat.
[6]) II, 378.

von ihm verworfenen zu, mit dem gegen seine Frau ausgesprochenen Wunsche, daß beide niemals der Oeffentlichkeit übergeben werden möchten." [1])

35.

Nachgelassenes Quartett in Es-dur (g-moll). (op. 155.)

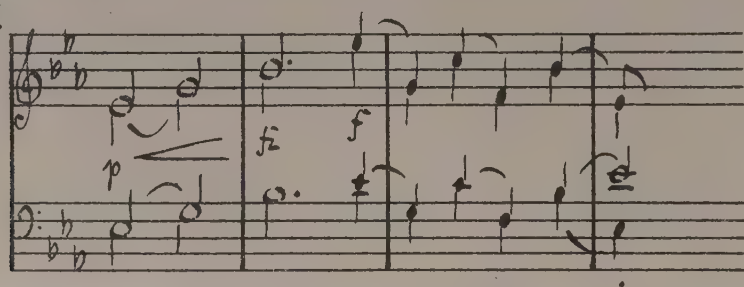
Es existiert, wie schon erwähnt, in zwei Varianten, welche in der Tonart der Ecksätze auseinandergehen. Die Fassung in g-moll halte ich für die ältere, aus äußerlichen und inneren Gründen. Einmal spricht dafür, daß nur das Papier des g-moll-Quartetts dasselbe ist wie das zu op. 152. Vor allem aber sind innere Gründe dafür maßgebend. Fast alle Abweichungen des Esdur-Quartetts stellen sich als Verbesserungen und Verkürzungen gegenüber dem in g-moll dar. Sie alle aufzuzählen, ist überflüssig; es genügt ein Blick auf die ersten Sätze. Das Quartett in Es enthält dasselbe Themenmaterial in derselben Anordnung und Durchführung, ja sogar in derselben Tonart wie die g-moll-Fassung. Dazu besitzt es aber noch ein neues Thema, das sich in halben Noten im Esdur-Dreiklang bewegt, und den Satz beginnt und schließt; diese Bereicherung kann Spohr unmöglich wieder gestrichen haben. Außer diesem durchschlagenden Beweise sprechen noch zahlreiche Einzelheiten in allen Sätzen zu gunsten der Anschauung, daß die gmoll-Fassung die verworfene ist. Wir begnügen uns weiterhin, nur die wichtigsten Abweichungen festzustellen, und legen die Esdur-Fassung unserer Untersuchung zu Grunde.

Ein Vergleich der Aenderungen aller Sätze ist sehr lehrreich für die Kompositionsweise des „letzten" Spohr.

Erster Satz. Allegro, c, Es-dur.

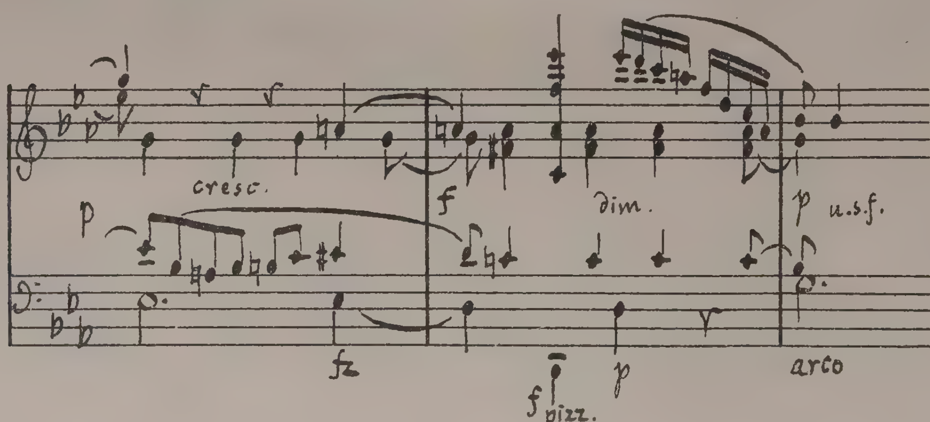
Ein Unisonothema im Esdur-Dreiklang beginnt den Satz. Es ist eine leichte Umgestaltung des ersten Themas aus dem Esdur-Quintett (op. 33, Nr. 1), das ebenfalls im Einklang beginnt:

67.



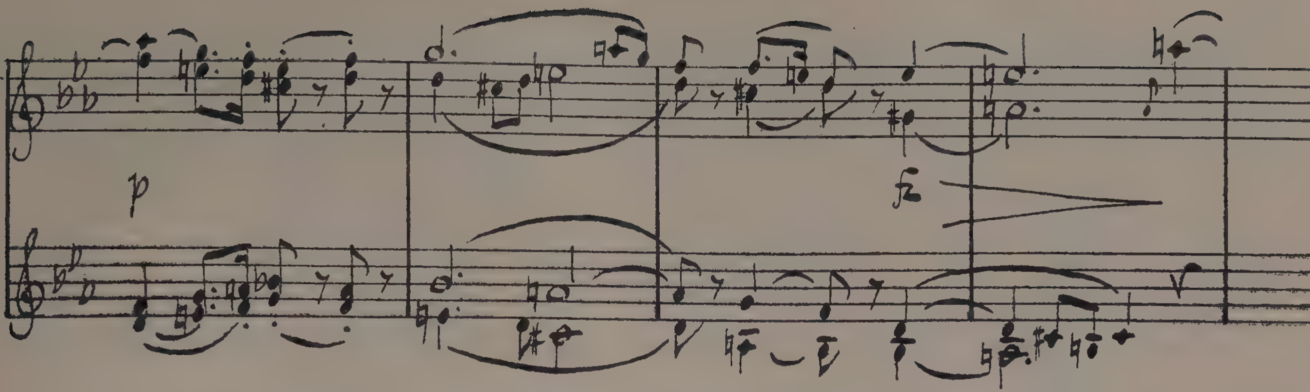
Nach Wiederholung des Themas in der Bratsche (mit Kontrapunkt in den Violinen) tritt eine synkopische Bildung mit chromatischer Bratschenstimme und abstürzenden Passagen der 1. Violine hinzu:

68.



Nach weiteren 6 Takten erscheint das dritte Thema, es beginnt mit marschmäßigen, abgestoßenen Rhythmen, und findet eine weichere Fortsetzung:

[1]) Nachdem mehr als 50 Jahre seit dem Tode Spohrs vergangen, und auch seine besten Werke der heutigen Generation fast aus dem Gedächtnis gekommen sind, ist es wohl keine Pietätlosigkeit, wenn dieser Wunsch des Meisters nicht mehr respectiert wird — umsoweniger, als die Quartette stilistisch eine neue Phase darstellen und auch dem Gehalt nach, wenigstens teilweise, dem letztgedruckten gleichkommen oder gar es übertreffen.

69.


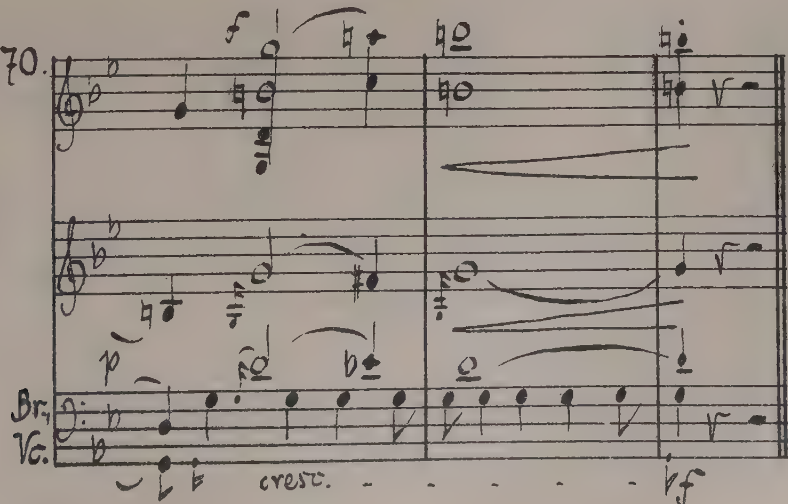
Der erste Takt ist für die motivische Arbeit am wichtigsten; auch er ist ein alter Bekannter, denn er wird in demselben Rhythmus, mit wenig veränderter Oberstimme, im Cdur-Quartett op. 45 als Nebenbildung ausgiebig benützt. Mit diesen drei Themen ist das Material des Satzes vollständig gegeben.

Die Verarbeitung beginnt mit dem Einleitungsmotiv (im Baß), dieses scheidet dann aber ganz aus der Diskussion und erscheint erst wieder am Schluß des Durchführungsteils und in der Coda, wo es von der Oberstimme, mit polyphoner Unterlage, ausgeführt wird. Den Hauptinhalt bildet ein beständiges Ringen zwischen dem unruhigen Synkopenthema und den gefestigten Rhythmen des dritten Themas, welch letztere den Durchführungsteil absolut beherrschen. — Daß im dritten Teil das Einleitungsthema völlig eliminiert ist, liegt in seinem Zusatzcharakter begründet; neben dieser formalen Anomalie ist auch das Abweichen von der Schablone hinsichtlich der Tonalitätsverhältnisse nur daraus zu erklären. Die ursprüngliche Haupttonart (g-moll) macht sich trotz des aufgezwungenen Es-dur überall bemerkbar und stört die tonale Einheitlichkeit erheblich.

Auffällig ist der Mangel an Zwischensätzen, der so weit geht, daß kein Takt, keine Note nicht in direktem Zusammenhang mit den Themen stünde. Darin liegt wohl ein Vorteil, aber zugleich die Gefahr der Monotonie. Das erste Thema ist nicht genügend ausgenutzt, das zweite eignet sich nicht zur thematischen Zersetzung, so daß das dritte sich bis zum Uebermaß wiederholt, zumal es ebenfalls nicht zergliedert, sondern nur in verschiedene Lagen und Harmonien transponiert wird. Eine gewisse Sterilität ist also unverkennbar.

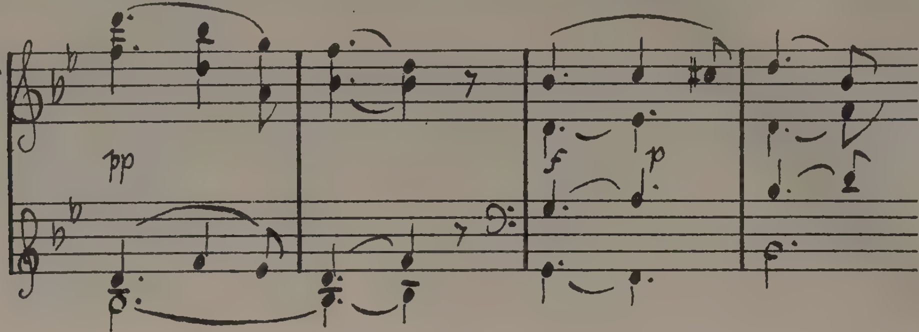
Trotz dieser Mängel ist der Satz dem Anfangssatz von op. 152 entschieden vorzuziehen. Die Gründe dafür treffen auch für die folgenden Teile zu und werden daher besser am Schluß erörtert. Speziell muß hier jedoch das ungewöhnliche Hervortreten des synkopischen Elements erwähnt werden.

Werfen wir noch einen vergleichenden Blick auf die erste Fassung in g-moll. Sie beginnt sofort mit dem Synkopenthema, führt es aber bedeutend länger aus, ehe das zweite (oben dritte) Thema, hier in a-moll, erscheint. Im übrigen ist sie um nichts reicher und um nichts ärmer als die Esdur-Fassung (bis auf jenes Thema in Es), sie bringt nur das Material in etwas geänderter, übersichtlicherer Gruppierung. Der Satz klingt in G-dur aus, und zwar in einer schon beim Finale von op. 136 angewendeten Formel, welche offenbar von den „Neuromantikern" beeinflußt ist:

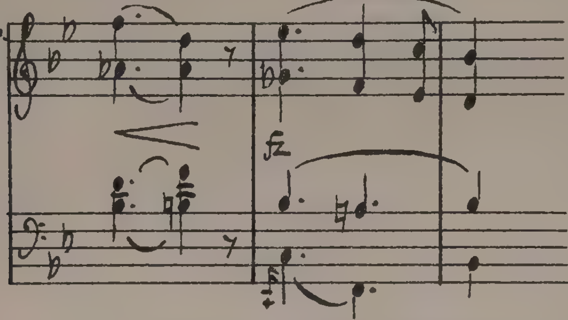
70.


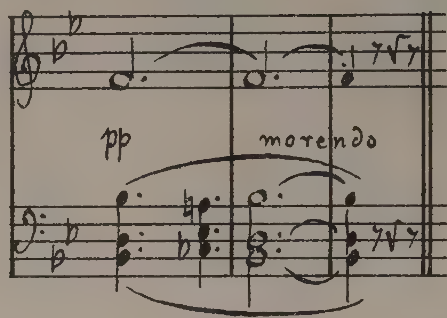
Der zweite Satz, Romanze, Andantino, 6/8, B-dur

ist, wie die Bezeichnung schon sagt, liedartig, er besteht aus zwei achttaktigen Perioden und einem achttaktigen Zwischensatz. Nach der Wiederholung wird eine kurze Coda angehängt. In dieser auf das knappste Maß reduzierten Form kommt alles auf den melodischen Kern an. Er bietet in seiner Art kein Analogon zu früheren Sätzen:

71.


Ein zarter Reiz wundervoller Abgeklärtheit liegt in dieser rührend schlichten Weise. — Harmonisch fällt ein moderner Nebenseptimenakkord auf schwerem Taktteil auf, sowie der alterierte Akkord im Schluß:

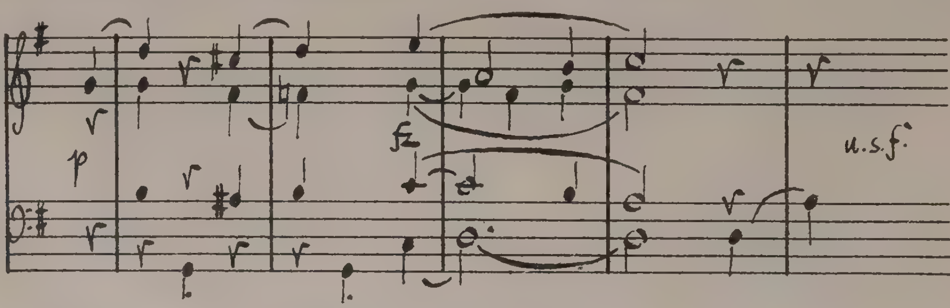
72.


73.


In der früheren Fassung klingt der Schluß mehr nach altgewohnter Art: die Oberstimme ruht auf b', die Mittelstimmen führen dazu Sextenparallelen aus. Die sonstigen Abweichungen sind untergeordneter Natur, bis auf den Umstand, daß der Satz dort an dritter Stelle steht. Die Bezeichnung „Romanze" fehlt.

Der dritte Satz, Menuetto, Moderato, 3/4, G-dur

ebenfalls schlicht und einfach, ist hauptsächlich auf dem aufwärts gerichteten Quintensprung aufgebaut. In seiner pointierten Kürze ist er gar nicht spohrisch, sondern erinnert eher an Haydn's Art:

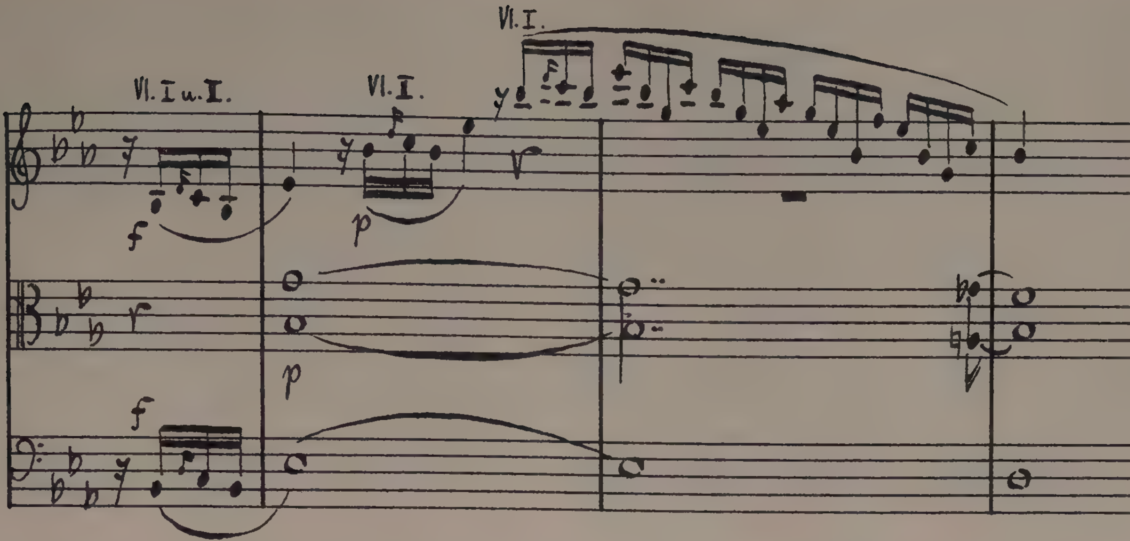
74.


Das Trio trägt deutlicher die wohlbekannten individuellen Züge.

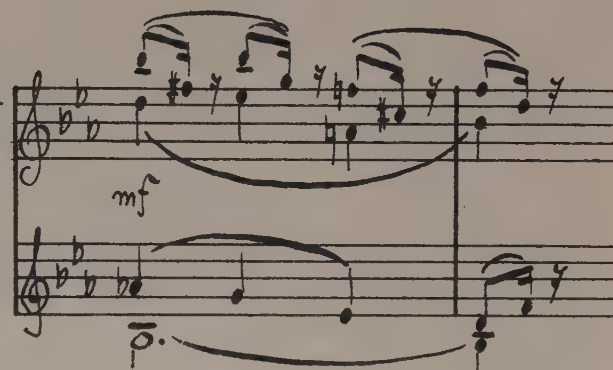
Ueber das Verhältnis der älteren zur neueren Fassung gilt das bei der Romanze Gesagte. Der Satz trägt dort die Benennung „Scherzo", das Zeitmaß ist Allegro ben moderato. — In der Tat hält sich der Charakter des Satzes im Grenzgebiet zwischen Scherzo und Menuett; doch überwiegt bei langsamer Ausführung, wie sie das Tempo fordert, das Menuettartige.

Das Finale, Allegro non troppo, c, Es-dur

hat nur ein einziges Thema, eine über die Stufen des Durdreiklangs herabwirbelnde Passage:

75.


Manchmal stockt der Fluß der Rouladen infolge eingelegter Viertelnoten, allein es kommt zu keiner selbständigen Gegenbildung. Mit Sequenzen, Transpositionen, Engführungen und Nachahmungen füllt die Motivfigur den ganzen Satz; all das geschieht mit solcher Meisterschaft, daß der Hörer nicht ermüdet, und ein frischer Eindruck hinterbleibt. Der Satz ist nicht bedeutend, aber auch nicht langweilig. Beachtenswert ist noch eine melodische Bildung in der Schlußgruppe, der übermäßigen Dreiklänge wegen:

76.


In der älteren Fassung steht der Satz in G-dur; die Bezeichnung ‚Finale' fehlt, das Tempo heißt einfach Allegro. Sie verwendet dasselbe Material, aber in erheblich veränderter Gruppierung. Manches ist schwächer, manches aber auch besser geraten, wie im Esdur-Quartett, so z. B. die Coda, in welcher die rollende Bewegung successive verlangsamt wird.

Allgemeine Charakteristik. Musikalisch klafft zwischen diesem Quartett und dem zuletzt geschriebenen ein ungeheurer Riß, wie er bisher bei zeitlich benachbarten Quartetten nicht zu beobachten war. Man weiß nichts darüber, wie Spohr selbst über seine letzten gedruckten Quartette geurteilt hat; aber diese nachgelassene Arbeit scheint zu bezeugen, daß er deren Mängel deutlich erkannte und eine radikale Reform seines Stils anbahnen wollte. Was uns an jenen Sachen nicht gefallen will, das überspannte Prinzip der Chromatik, das Uebermaß der rankenden Figuren, die gesuchte Harmonie, das Ueberladen mit künstlich konstruierten Gegenstimmen, denen inneres Leben abgeht, die Erfindung sentimental angehauchter Melodien, deren Oberflächlichkeit weit eher in den „Salon", als in die „Kammer" paßt — all dieses Unkraut hat Spohr jetzt entschlossen ausgejätet Seine Vorlage sind offenbar die Quartette seiner Abgötter Mozart und Cherubini; Rückkehr zu den klassischen Idealen seiner Jugend ist das Motto, welches unsichtbar über diesem Quartett steht. In einem Punkt hat er sein Ziel erreicht: in der Faktur. Das Quartett ist im Stil geradezu klassisch. Von einem Hervortreten der Primgeige ist keine Rede mehr, nicht die geringste brillante Floskel läßt sich finden. In den Ecksätzen ist das Prinzip der Gleichberechtigung aller Instrumente radikal durchgeführt, in den homophoneren Mittelsätzen nach Möglichkeit.

Harmonisch kann Spohr natürlich aus seiner Haut nicht heraus, er schreibt nach wie vor zahlreiche Chromatismen, aber die Energie, mit welcher er die Bande der Manier zu sprengen versucht, ist doch deutlich erkennbar. Stark zurückgedämmt ist die Vorliebe für den Orgelpunkt, für verworrene und schwülstige Harmonien. Es fehlt sogar nicht an Anzeichen, welche auf eine Anpassung an die in den fünfziger Jahren schon mächtig gewordene neuromantische Richtung hindeuten, wie gelegentliche Nebenseptimenakkorde; fortschrittlich ist auch die wachsende Benutzung der Synkope. — Eine wesentliche Neuerung besteht auch in der ungemeinen Klarheit und Durchsichtigkeit des Satzes. Die Ueberladung mit

Gegenstimmen, Schnörkeln aller Art, haltlos zerfließenden rhythmischen Tüfteleien ist beseitigt, ohne daß die Polyphonie darunter litte. Dementsprechend verlangt auch die Wiedergabe des Stückes nicht die immense Technik wie bisher.

Die formelle Schwäche des ersten Satzes ist oben schon besprochen worden; in den übrigen Sätzen ist sie nicht zu bemerken. Auffallend ist die außerordentliche Knappheit der Dimensionen, welche fast in denselben Grenzen bleibt wie bei op. 4, Nr. 1. — In der Thematik ist eine deutliche Absage an die bisher gepflegte Art der Melodiebildung zu erkennen. Die gewundenen Linien verschwinden, und wie in der Wiener Zeit, verwendet Spohr wieder mit Vorliebe eine feste Diatonik; seine Themen sind kernig, gesund. Allein seiner Phantasie war es nicht mehr möglich, originelle, neue Gedanken zu produzieren. Die Gebilde sind teils Gemeingut, teils in seinen früheren Werken enthalten. Wo er aber seiner Erfindungsgabe neue Bildungen abzwingt, wie in der Romanze, fesseln sie durch sanfte Abgeklärtheit, durch die unendliche Güte des Ausdrucks, in der sich das edle Gemüt des Meisters wiederspiegelt.

Die Geschicklichkeit, oder besser gesagt, die Routine, ein Thema von verschiedenen Seiten zu beleuchten, ist Spohr geblieben. Wohl aber hat die Impotenz, neue organische Bildungen daraus zu entwickeln, noch bedeutend zugenommen. Er ist unfähig geworden, die Themen zu zergliedern, ihren Charakter zu verändern. Dieser Mangel belastet das Quartett am schwersten und ist wahrscheinlich auch, im Bunde mit der nur noch schwach fließenden Erfindung, die Ursache gewesen, daß Spohr das Quartett nicht als vollwertig anerkannt hat.

Diese Schwächen sind aber auch schon bei op. 152 stark ausgeprägt. Andererseits besitzt das Quartett so große Vorzüge in seiner Durchsichtigkeit und natürlicheren Sprache, daß es m. E. an Gesamtwert seinen Vorgänger überragt.

Skizzen.

2 Bl., 4 S. beschr., 4°, blau Papier.

Scherzo, vollständig (ältere Fassung). Partitur auf 4 Syst., die Coda hat nur 1. Viol. u. Baß ausgeführt.
1 Bl., wie oben, ursprgl. mit dem Scherzo zusammenhängend, aber auseinandergerissen.

1. Satz. T. 28 —?

Auf beiden Blättern nur geringe Abweichungen.

36.

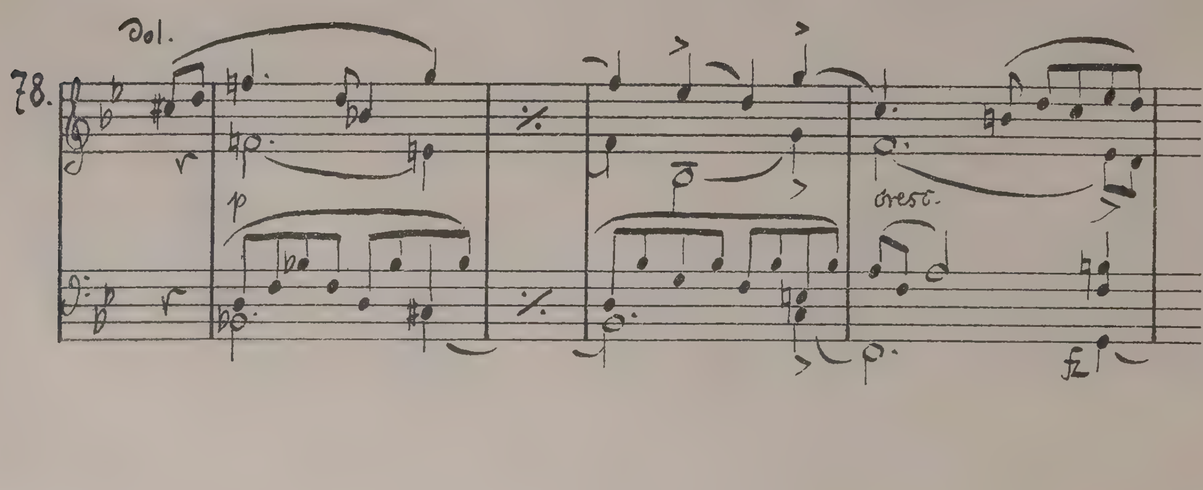
op. 157. g-moll. (Nachgelassenes Werk.)

Erster Satz. Allegro, c, g-moll.

Das Thema:



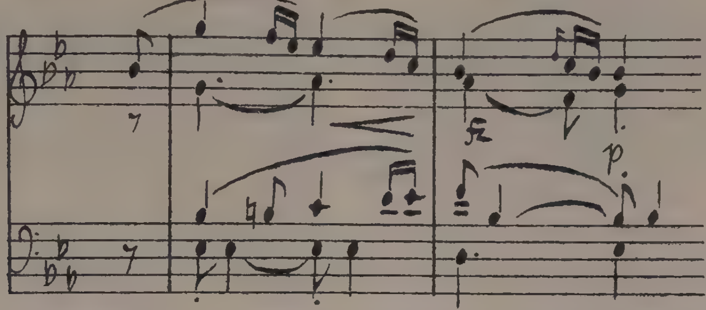
ist der letzte Vertreter der zahlreichen Gattung von elegischen Gmoll-Themen, in der äußeren Linie wie in seelischem Gehalt. Neu ist lediglich das synkopische Element, welches mit Hartnäckigkeit festgehalten wird. Wie im vorigen Opus, so fehlt auch hier ein Zwischensatz, und nach der ersten Aufstellung der Gruppe beginnt sogleich die Verarbeitung des Themas, welche in imitatorischen Bahnen erfolgt. Mit Hülfe einer abgeleiteten Baßfigur kommt eine nicht üble Steigerung zustande. Das sich anknüpfende zweite Thema ist eine harmlose Bdur-Cantilene,



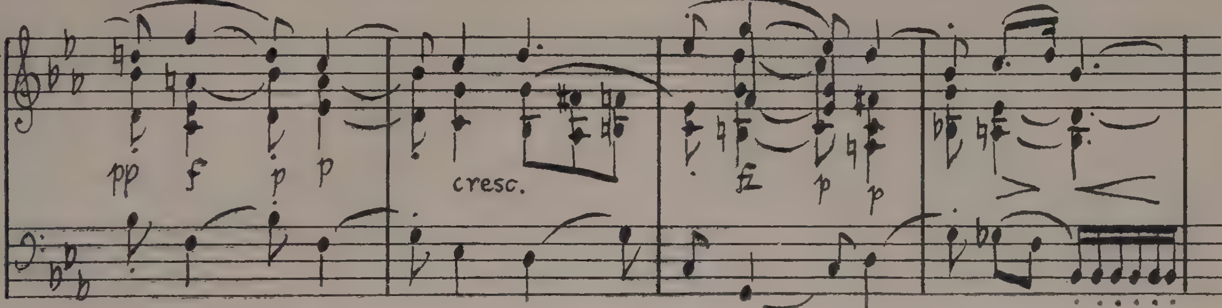
welche bei der Wiederholung der 2. Violine zugewiesen und von der Primgeige mit Zierraten übersponnen wird. Diese machen sich dann — ganz in der altgewohnten Weise — für kurze Zeit selbständig, und schließen mit kadenzierendem Triller. Zu einer Durchführung fehlt dem Autor die Kraft, es schließt sich an die Reprise sogleich der erste Teil wieder an, dessen Unterglieder eine Umstellung erfahren. Dieser schwere formelle Defekt — derselbe Stoff wird ohne Veränderung dreimal hintereinander gesetzt — ist um so bedauerlicher, als der Satz kontrastreicher als der Spitzensatz des vorigen Quartetts ist, und die Behandlung des Hauptthemas ein größeres kompositorisches Vermögen zeigt. Indessen bleibt er auch stilistisch hinter jenem zurück.

Larghetto, $^6/_8$, Es-dur.

Das Thema ist dem Larghetto des op 93 fast Note für Note entnommen, nur der Rhythmus des Basses ist verändert, er nimmt ihm den Charakter des Weichlichen und gibt ihm eine kräftigere Haltung:

79.


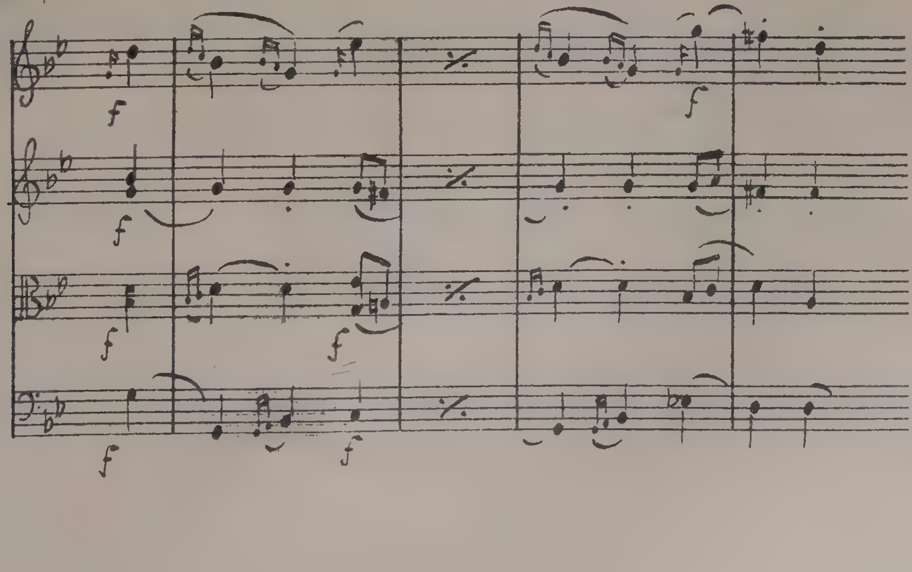
Auch das Geflecht der Mittelstimmen ist weiterhin gegen op. 93 zu seinem Vorteil umgestaltet. Im Mittelsatz folgt auf eine bewegtere Stelle folgende schöne, träumerisch-romantische Episode, die fast wie eine Vorahnung von Grieg klingt:

80.


Der Satz ist inhaltlich wie formell gleich meisterhaft und überragt die meisten langsamen Sätze der letzten Periode (wie z. B. die aus op. 141, 144, 152) ganz beträchtlich an Wert.

Das Menuetto, $^3/_4$, g-moll

behandelt ein kräftiges Motiv, dessen besondere Eigentümlichkeit die Verzierung mit sehr zahlreichen schleiferartigen oder einfachen Vorschlägen ist:

81.


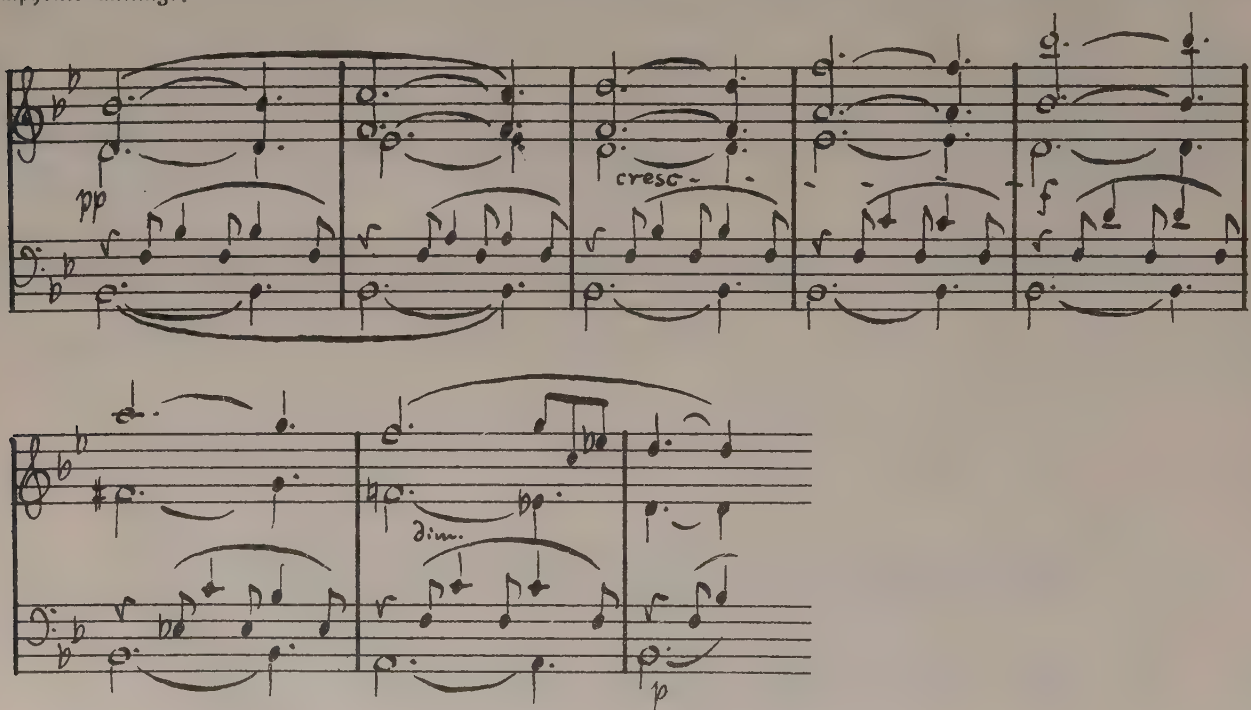
Im Trio (Un poco piu moderato, G-dur) erscheint das Durthema aus dem Finale des e-moll-Quintetts in einer durch den Dreitakt bedingten Umformung, die aber lange nicht so frisch klingt wie dort, wozu die eintönige Pizzicatobegleitung des Violoncells am meisten beiträgt.

Finale. Allegro molto, $^9/_8$, g-moll.

Der Rhythmus des Hauptthemas zieht sich ohne Unterlaß durch den ganzen Satz, bald in dieser, bald in jener Stimme:

82.


Die dadurch bedingte Eintönigkeit wird indes durch einige Würzen gemildert: einmal die eigentümliche frei eintretende Dissonanz gleich zu Anfang, und dann die wohltätige Unterbrechung des rastlosen Wogens durch den weitgespannten Bogen des zweiten Themas, welches an eine Stelle aus dem Andante von Schubert's großer C-dur-Symphonie anklingt:

83.


Daran schließt sich ein drittes Motiv, welches im Hauptrhythmus eine ländlerartige Terzenmelodie bringt. Der Satz ist im Sonatenschema geschrieben, doch ist, neben anderen Abweichungen, der Durchführungsteil auf wenige Takte beschränkt.

Allgemeine Charakteristik. In diesem letzten Quartett ist Spohr offenbar nicht im Stande, auf der

neu beschrittenen Bahn ganz zu verbleiben oder gar vorwärts zu gehen. Mehrere Errungenschaften hat er wohl gewahrt: die Klarheit der Faktur, das Vermeiden schwülstiger Harmonien und zerflossener Rhythmen. Die andern Vorzüge dagegen erscheinen verringert, die Schattenseiten noch dunkler. Einmal ist der Stil nicht in dem hohen Grade kammermäßig wie im vorigen Quartett; der 1. Violine wird häufig eine unbedingte Herrschaft eingeräumt, im ersten Satz sogar eine — allerdings sehr kurze — konzertierende Partie. In harmonischer Beziehung ist einerseits ein Hinweis auf die neue Zeit nicht vorhanden, andererseits treten die alten Spohrismen: Vorliebe für Orgelpunkt im Baß, gehäufte Chromatik, wieder stärker hervor. Formell sind nur die Mittelsätze unantastbar, in den übrigen ist die Verkümmerung des Durchführungsteils ein eklatantes Zeichen für den Verfall der Gestaltungskraft. Die Erfindung fließt allerdings ergiebiger, wenngleich häufige Anklänge an frühere Kompositionen vorkommen.

Mit dieser letzteren Einschränkung darf das Larghetto unstreitig ein hervorragendes Stück genannt werden. Die übrigen Sätze leiden allerdings unter den geschilderten Schwächen um so mehr, und wenn auch einzelne Partien manche Schönheiten enthalten, so können sie als Ganzes doch das Licht der Oeffentlichkeit nicht gut vertragen, und man versteht den Entschluß Spohrs ungleich besser als beim vorigen Quartett.

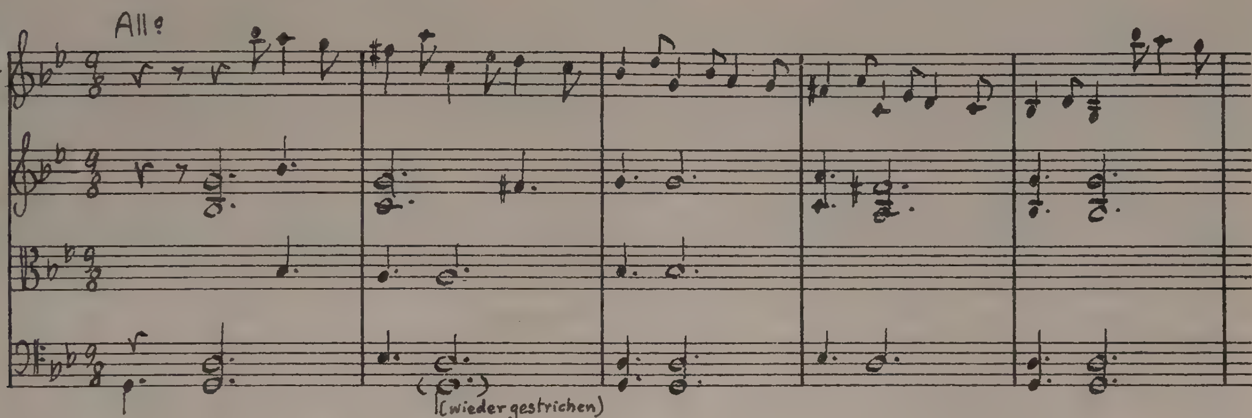
Skizzen.

2 Bogen, davon 6 Bl. zum 1. Satz gehörig, quer, 8lin., je 4 Syst., also Partitur, aber flüchtig geschrieben, ohne Vortragszeichen u. dergl. Ueberschrieben: Quartetto. 1. Satz vollständig.

Die nächsten 3 Bl. enthalten einen ersten Entwurf zum Finale, je 4 Syst., aber viele Systeme leergelassen. Tempo: Allegro.

Der Anfang ist geändert wie folgt:

84.



Vor Eintritt des 2. Themas wird das 1. nochmal wiederholt, dann folgt das 2. Thema in G-dur, dann nochmaliger Anklang des 1., schließlich das 2. in B-dur (wie endgültig). In der weiteren Fortsetzung bricht die Skizze ab.

1 Bl., 1 S. beschr., quer, 18lin., Partitur ohne Vortragszeichen etc..

Menuett: Trio und Coda, vollständig. Die Bezeichnung un poco piu moderato fehlt.

Vom Finale ist auch die vollständig ausgeführte Partitur erhalten, mit allen Vortragszeichen etc. 4 Bl, 9 S. beschr., 4°, 12lin.

II. Die Doppelquartette.

Einleitung. Das Doppelquartett entsteht aus der Anwendung des uralten Prinzips der Zweichörigkeit auf das einfach besetzte Streichorchester. Es liegt in der Natur der Sache, daß der hauptsächliche Reiz der Zweichörigkeit auf der Wechselwirkung beruht, welche nach angemessener Zeit durch Vereinigung beider Tonkörper unterbrochen werden kann. Das wechselseitige Auftreten hat meist den Charakter eines friedlichen oder heftigen Dialogs; eine besondere Abart sind die Echowirkungen, welche von den Meistern der vokalen Doppelchöre im Mittelalter sehr häufig ausgenutzt worden sind. Die Vereinigung beider Quartette ist total oder partiell möglich; die große Zahl der Mitwirkenden gestattet hierbei mannichfache Kombinationen [1]). Oberstes Gesetz bleibt immer die Wahrung der Selbständigkeit eines jeden Tonkörpers; natürlich ist es bei gleichzeitiger Verwendung aller acht Stimmen am schwierigsten, dieses chorische Prinzip aufrechtzuerhalten. In der strengen Wahrung dieses Prinzips liegt folgerichtig auch der Grundsatz der Gleichberechtigung beider Chöre eingeschlossen.

Die Aufgabe des Komponisten ist es, alle sich ergebenden Möglichkeiten geschickt auszunutzen. Die einfachste Behandlung des Problems besteht darin, die beiden Quartette sich in längeren Solis respondieren zu lassen, und in den eingestreuten Tuttis den chorischen Zusammenhalt durch verschiedene Oktavierung des sonst gleichen Tonstoffes zu erzielen. Diese primitive Methode sichert die speziellen Tendenzen des Doppelquartetts vollkommen; sie schließt aber innerlich belebte, beseelte Beziehungen zwischen beiden Chören aus und führt daher zu archaistischer Starrheit. Ein beständiger, geistig begründeter, rascher, vielseitiger Wechsel von Verschmelzungen und Trennungen, und die so herbeigeführte tatsächliche unlösliche Einheit beider Quartette, unter Aufrechterhaltung der Selbständigkeit und Gleichberechtigung jedes einzelnen, ist als stilisches Ideal dieser Gattung aufzustellen.

Im allgemeinen und innerhalb eines jeden einzelnen Quartetts gelten die Stilprinzipien des einfach besetzten Quartetts. Die Vermehrung der Klangmittel gestattet jedoch eher eine leichte Hinneigung zu orchestralen Wirkungen.

Vom Doppelquartett ist das Oktett wohl zu unterscheiden; es ist eine Komposition für dieselben Instrumente, aber ohne chorische Teilung. Da eine reale achtstimmige Polyphonie auf längere Strecken nicht gut möglich ist und der Reiz der Wechselwirkung verringert ist, kann diese Kunstgattung nicht ganz den hohen Rang des Doppelquartetts beanspruchen. [2])

Die ersten Doppelquartette hat, soweit mir bekannt, Albrechtsberger (1736—1809) geschrieben. 1803 [3]) erschienen in gedruckten Stimmen: Trois Sonates à deux choeurs, savoir deux Violons, Alto et Basse du premier, et deux Violons, Alto et Basse du deuxième Choeur, composées par George Albrechtsberger, Maitre de la Chapelle à la Cathédrale de Vienne et Membre de la Société Royale de Musique en Suède. Vienne, au Bureau d' Arts et d' Industrie, Rue Kohlmarkt Nr. 269. [4]) Diese Sonaten sind zweisätzig und bestehen aus je einem Adagio und einer Fuge, eine Form, die der französischen Ouverture entlehnt ist [5]); sie sind in einem hochkonservativen, beinahe kirchlichen Stil geschrieben. Das Prinzip der Zweichörigkeit wird mit absoluter Strenge gewahrt. Den größten Teil der Sätze hindurch konzertieren die beiden Quartette abwechselnd, und zwar in längeren Perioden, welche in dem Adagio etwa 6—8, in den Fugen aber 20 und mehr Takte betragen. Hat das eine Quartett seine Periode zu Ende geführt, so fällt das andere zu Beginn des letzten Taktes ein; nur selten setzt sich die Gemeinschaft noch eine kurze Strecke weit fort. Wenn sie sich vereinigen, so geschieht das in der Weise, daß das zweite Quartett in allen Stimmen um eine Oktave tiefer steht als das erste. Manchmal werden die korrespondierenden Glieder auch kürzer, sodaß echoartige Effekte entstehen. In den Fugen ist merkwürdigerweise der Modus des konzertanten Wechsels noch konsequenter durchgeführt als in den Adagios, während diese Form für die Anlage einer Doppelfuge doch geradezu verlockend ist. Nur in der ersten Fuge finden sich einige Takte, in denen die beiden Quartette selbständig nebeneinanderhergehen:

---

[1]) Die Lasso, Gabrieli, Marenzio usw. haben in ihren Vokalwerken nur selten alle acht Stimmen auf einmal verwendet, sondern lassen bald eine, bald mehrere pausieren

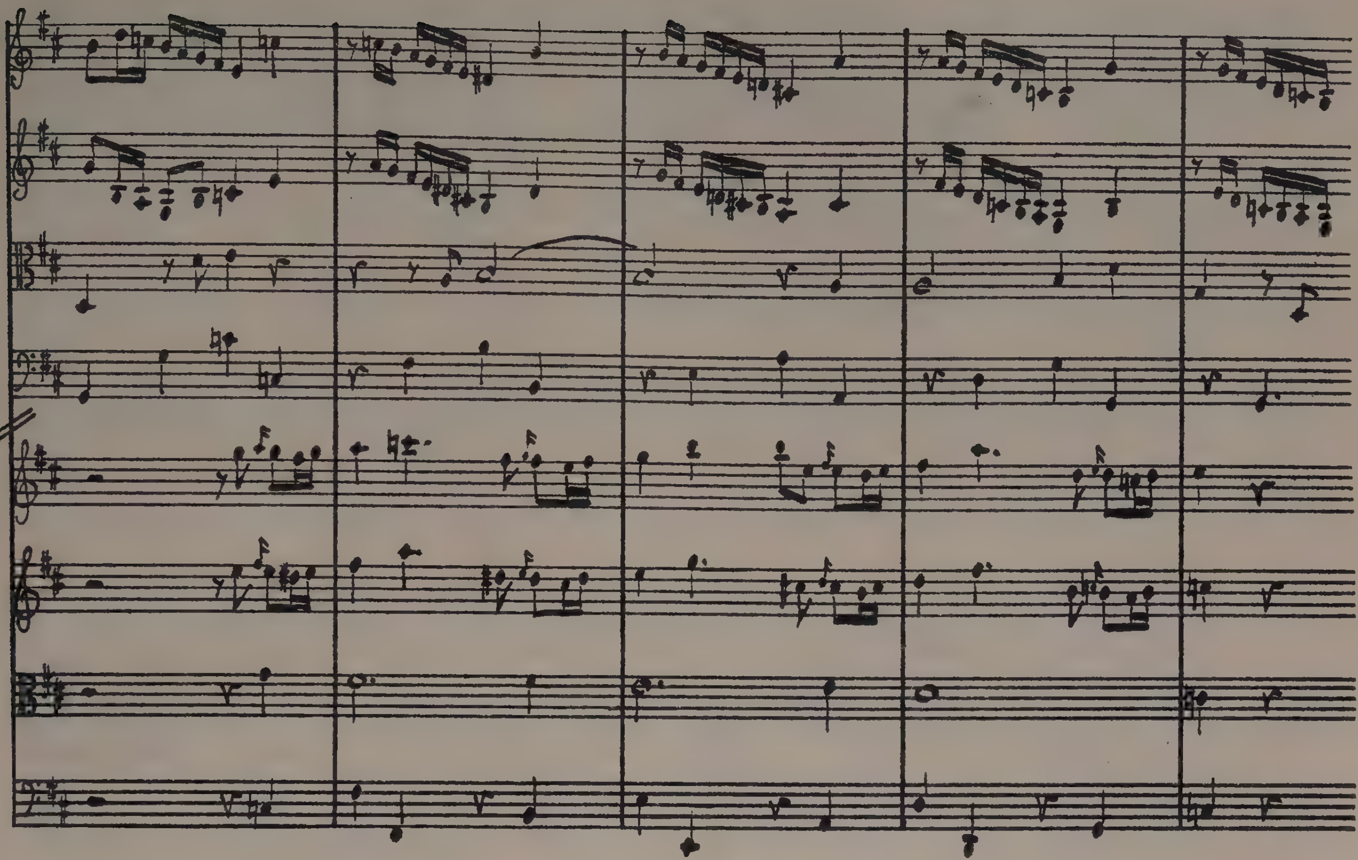
[2]) Ueber Oktett und Doppelquartett siehe M. Hauptmanns Aeußerungen (Briefe an Hauser, I, 160).

[3]) Im Intell.-Bl. der A. M. Z. erst Juni 1804 angekündigt. Gerber (Tonkünstler-Lexicon, 2. Aufl) gibt 1803 an.

[4]) Bei Fétis werden die Sonaten als op. 17 bezeichnet.

[5]) Dieselbe Zweisätzigkeit besitzen seine 3 Sextette, op. 13, für 2 Viol., 2 Br., Vc. und Cb., gleichfalls aus dem J. 1803, sowie das in den Denkmälern österreichischer Tonkunst (XVI,2) neugedruckte Quintuor (für 3 Viol., Alt, Baß), und eine »Sonata« für Streichquartett. Dagegen sind seine 6 »Quartetti« viersätzig.

85.



Ein solches Beispiel bleibt aber vereinzelt; im allgemeinen sind die Albrechtsberger'schen Doppelquartette nur ein interessanter Versuch, gewissermaßen die primitiven Urahnen der Meisterwerke Spohrs.

Immerhin bleibt Albrechtsberger bis auf weiteres das Verdienst, als Erster diese Kunstform gepflegt zu haben; eine Tatsache, die bisher nicht gewürdigt worden ist. Die Geschichte des Doppelquartetts begann vielmehr bisher mit Andreas Romberg's Versuchen. Es ist ungewiß, ob Romberg durch Albrechtsberger den Anstoß dazu erhielt. Allerdings kann man mit Sicherheit annehmen, daß die beiden sich persönlich gekannt haben; denn wenn Romberg auch nur kurze Zeit (um 1796) in Wien lebte, so verschaffte ihm doch das Ansehen, welches er bei Haydn genoß, Zutritt und Verkehr in allen musikalischen Zirkeln. Indessen hatte Albrechtsberger seine Doppelquartette damals noch nicht geschrieben, und so muß mangels bestimmter Nachrichten diese Frage einstweilen offen bleiben.

Wie dem auch sei, Romberg ist als erster auf die Idee gekommen, ein viersätziges Quartett — im Haydnschen Sinne — für zwei Chöre zu schreiben. Er hat aber nur zwei Sätze ausgeführt, nach Rochlitz [1]) das erste Allegro und ein Menuett mit Trio, und die weitere Komposition aufgegeben. Die Zeit der Komposition ist ebensowenig bekannt wie der Torso selber, der sich um 1828 [2]) noch im Besitz des Verlegers C. F. Peters befand, nun aber verschollen zu sein scheint. [3])

Von Romberg übernahm diese Idee Spohr, wie er selbst bezeugt hat. Im Jahre 1823, schreibt er [4]), „bekam ich Lust, eine Idee auszuführen, mit der ich mich schon lange getragen und von der mir, wenn ich nicht irre, Andreas Romberg, als wir das letzte Mal vor seinem Tode Quartett spielten, zuerst gesprochen hatte, nämlich die, mich in einem Doppelquartette zu versuchen. Der Umstand, daß Romberg sich Jahre lang mit dem Gedanken beschäftigte, ohne zu einem Versuche gekommen zu sein, reizte mich besonders, und ich stellte mir die Aufgabe, wie auch er sie aufgefaßt hatte, zwei Quartetten, neben einander sitzend, ein Musikstück ausführen zu lassen und das achtstimmige nur für die Hauptstellen der Komposition aufzusparen."

---

[1]) Für Freunde der Tonkunst, 3. Aufl., I, 76.

[2]) Nach einer Mitteilung G. W. Finks, des Redakteurs der A. M. Z. (daselbst, Bd 30, 745).

[3]) Der Inhaber des Petersschen Verlags hat mir auf eine Anfrage erklärt, daß das Bruchstück sich nicht mehr in seinem Besitze befinde. Auch sonstige Nachforschungen blieben ohne Ergebnis

[4]) II, 161.

In dieser Anlage schrieb Spohr seine vier Doppelquartette; es gelang ihm, in fortschreitender Vervollkommnung das schwierige Problem zu bewältigen. Er ist bis heute der einzige nennenswerte Vertreter dieser Gattung geblieben; die Schwierigkeit der Aufgabe ist es wohl gewesen, welche die späteren Komponisten, trotz des Erfolges jener Werke, von der Nachfolge Spohrs abgeschreckt hat. Der Meister selbst meinte dazu [1]): „Da diese neue Gattung von Kammermusik auch auswärts viel Anklang fand, so erwartete ich nichts anderes, als daß die Komponisten damaliger Zeit diese bald nachahmen und allgemein machen würden. Es ist dies aber ebensowenig der Fall gewesen, wie mit einigen anderen Erweiterungen der Kunstformen, die ich in späteren Jahren versucht habe . . Nur ein einziger junger Komponist aus Lübeck, Namens Pape, der später im Theater-Orchester zu Bremen als Violoncellist angestellt ward, schickte mir einst ein Doppelquartett im Manuskripte zu. Auch dieses ist niemals herausgegeben worden, und so sind meine vier Doppelquartetten die einzigen ihrer Gattung geblieben" Außer dem genannten Pape fand Spohr nur noch einen Nachfolger, nämlich in dem russischen Komponisten N. Afanasieff (1821—1898), von dem ein Doppelquartett (D-dur) 1875 erschien. [2]) Tonkünstler von Rang haben sich damit bis heute nicht wieder befaßt, und so kann die Gattung einstweilen als abgestorben gelten.

In dem noch größeren Rahmen des Doppel-Quintetts betätigte sich Franz Gebel (op. 28, d-moll für je 2 Viol., 1 Br., 2 Vc., erschienen 1865). Beliebter als das Doppelquartett blieb das einchörige Streich-Oktett für die gleiche Besetzung, welches Mendelssohn mit seinem op 20 eingebürgert hatte. Ihm folgten Karl Schuberth (op. 23, 1848), der das 2. Vcello durch den Contrabaß ersetzt, sowie (mit Normalbesetzung) Niels W. Gade (op. 17, 1849), J. Svendsen (op. 3, 1867), J. Raff (op. 176, 1873) und Wold Bargiel (op. 15a, 1877).

I.

op. 65. d-moll.

Erster Satz. Allegro, c, d-moll.

Wie hauptsächlich in seinen Quintetten und den um 1830 geschriebenen Quartetten (op. 82, 84), so stellt auch in diesem Anfangssatze Spohr das gesamte thematische Material gleich zu Anfang hin. Das achttaktige Thema zerfällt in zwei Perioden, deren erste ein kräftig-trotziges Motiv enthält, während in der zweiten sich eine sanft-schmerzliche Klage ausspricht. In dem ersteren ist, wie Th. Helm erkannt hat [3]), das prächtige reversierte Oktaventhema aus Mozarts Ddur-Symphonie (Köchel Nr. 385) geistreich auf Sextengänge übersetzt. Es wird von sämtlichen Spielern unisono vorgetragen. Das zweite Quartett beginnt das andere, zarte Thema, wird aber in der Fortsetzung von dem mit einer scharfen Dissonanz dreinfahrenden ersten Quartett zum Schweigen gebracht (s. die bei Payne erschienene Partitur, Takt 1—8). In dieser dramatisierenden Anordnung des Gegenspiels zwischen beiden Tonkörpern sind große Strecken des Satzes ausgeführt, und erzielen dadurch Wirkungen, welche über die eines einfachen Quartetts weit hinausgehen. Andererseits aber ist häufig eine Bevorzugung des ersten Quartetts unverkennbar, in der Weise, daß die Instrumente des ersten konzertieren, und das zweite Quartett die ripieni darstellt. Es liegt dieser Mangel zum Teil tief in der Spohrschen Schreibart begründet, welche ohne solche Partieen, wo eine Melodie oder Passage auf längeren Strecken von simpeln Achteln begleitet wird, nicht gern auskommen mag. Davon abgesehen, hat Spohr das Problem des doppelchörigen Streichquartetts gleich mit dem ersten Wurf vortrefflich gelöst. Keiner der acht Mitwirkenden wird sich über seine Partie beklagen dürfen. Eine besonderes prae ist dem ersten Cellisten eingeräumt, der mit sehr hohen Cantilenen (deren eine mit f" einsetzend!) glänzen kann.

In der kontrapunktischen Durchführung und überhaupt in dem frisch-quellenden Geist seiner Musik gehört der Satz zu den besten des Meisters. Die formale Ausgestaltung der einzelnen Teile ist die gewohnte. Die Stelle der Gesangsgruppe besetzt das erste Thema in einer Umformung nach Dur, die Ueberleitung ist, und zwar für sämtliche Spieler des ersten Quartetts, in brillanter Manier geschrieben, mit regelrechtem Cadenztriller. In der Schlußgruppe fällt eine melodisch wie harmonisch wundervolle Form des zweitem Themas auf (s. Partitur, S. 8, Z. 3). Die Durchführung beginnt mit einer überaus kühnen, großartigen Modulation von A nach Des-dur, ist aber sonst etwas schwach.

Scherzo. Vivace, $^6/_4$, g-moll.

Das Thema besteht gleichfalls aus zwei Teilen: einem kecken Staccato-Motiv und einer launigen Legato-Phrase. Diese Bestandteile werden tüchtig durcheinander geschüttelt, und zwar in so geistvoller Weise, daß sich der Satz zu einer ungeahnten Bedeutsamkeit erhebt. Im Trio (G-dur) ertönt, nach Art eines Sizilianos, über einfacher Guitarre-Begleitung des zweiten Quartetts eine weitgeschweifte Melodie von südlichem Wohllaut, die so fabelhaft echt klingt, daß man glauben möchte, Spohr habe sie aus Italien mitgebracht. Nach Repetition des Scherzos schließt sie den Satz ab und zwar in Moll.

Die Trio-Melodie wird nacheinander von den Instrumenten des ersten Quartetts vorgetragen, das zweite begleitet. Auch im Hauptsatz hat sich das Verhältnis zwischen beiden Quartetten stark zu Ungunsten des zweiten verschoben.

---

[1]) II, 161.

[2]) Nach Altmann, a. a. O.

[3]) A. a. O., S. 328. Helm ist dabei ein Irrtum unterlaufen, insofern er diese Bemerkung auf das Emoll-Doppelquartett bezieht.

Das Larghetto, c, B-dur

wäre am treffendsten zu überschreiben: Lied ohne Worte. Eine schlichte Liedweise, welche etwas an einige der bekannten Mendelssohn'schen Kompositionen dieses Genres anklingt, und doch so gar nicht die Individualität ihres Schöpfers verleugnet, schließt sich mit einem Nachsatz, vom zweiten Quartett pp vorgetragen, zu einer achttaktigen Periode zusammen, die viermal wiederholt wird, und zwar verschieden ausgeschmückt und begleitet, teils mit Achteln, teils mit gestoßenen oder figurierten Triolen, mit kanonischen Nachahmungen usw.

Finale. Allegretto molto, $^2/_2$, D-dur.

Im ersten Thema waltet eine launige, zu Scherzen aufgelegte Stimmung vor, jedoch nicht ohne Beimischung sinnigen Ernstes. Das erste Vcello trägt es in seiner Tenorlage vor, von der zugehörigen Bratsche notdürftig unterstützt. Wie feierliche Bläserharmonien fallen da plötzlich die gehaltenen Akkorde des zweiten Quartetts ein: ein eigentümlicher Kontrast von hohem Reiz Nach dieser ernsten Mahnung beginnt das regsame Thema von neuem sein Spiel, ein zweites, mehr ariosen Charakters, tritt hinzu. Erst in der Durchführung, und später in der Coda, treten die feierlichen Akkorde wieder auf und suchen, doch vergeblich, dem raschen Treiben Halt zu gebieten.

In der Bearbeitung der Motive zeigt sich Spohr auf dem Gipfel der Meisterschaft Formell gehört das Finale zu den Sonatensätzen, mit der Irregularität, daß der dritte Teil sogleich mit dem zweiten Thema beginnt.

Allgemeines. Ein Vorzug des Werkes ist vor allem die schöne Zusammenstimmung der Sätze. Der erste Satz gräbt so tief, wie es Spohr in einem raschen Satze im allgemeinen möglich ist; der zweite bringt etwas stacheligen Humor, mit dem Zucker eines italienischen Ständchens bestreut, der dritte ein gemütvolles deutsches Lied; das Finale führt mit seinen leichtbeschwingten Figuren aus den Illusionen zur Wirklichkeit zurück. Alle aber erfreuen durch geistige Frische und brillante Durcharbeitung in den Details. Daher ist auch der enorme Erfolg des Quartetts zu erklären.

Stilistisch besteht Spohr streng darauf, daß die beiden Körper sich nicht derartig mischen, daß einzelne Stimmen der jeweiligen individuellen Rolle, welche ihrem Chore in einer Situation angewiesen ist, treu bleiben, mit anderen Worten, daß der „Korpsgeist" gewahrt wird. Von einigen seltenen Ausnahmen abgesehen, ist das Prinzip der Doppelchörigkeit energisch durchgeführt worden. — Dagegen hat Spohr den idealen Standpunkt der Gleichberechtigung beider Chöre nicht eingenommen. Das zweite Quartett tritt durchaus hinter das erste zurück, am wenigsten noch im 1. Satze, wo es einen großen Anteil an der Thematik nimmt. Sonst beschränkt es sich häufig auf Echo-Wirkungen, vor allem auch auf korrespondierende Glieder, oder es vertritt die Stelle der Bläser, wenn es nicht gar darauf angewiesen ist, reinen Begleitungsdienst zu tun oder zu pausieren. In dieser prinzipiell sekundären Stellung aber wird das zweite Quartett an vielen Stellen mit großem Geschick und guter Wirkung dem ersten gegenübergestellt.

Die Ursache der Subordinierung des zweiten Quartetts liegt vielleicht darin, daß Spohr neben seinem gewöhnlichen Kammer-Quartette kein zweites in gleicher Qualität zur Verfügung hatte. Jedenfalls zog er bei der Uraufführung, wie er selbst berichtet, zu den Violin- und Violaparten des zweiten Quartetts seine (fähigsten) Schüler heran; die Violoncellpartie besetzte er mit einem Mitgliede seiner Kapelle. Anders ist es kaum zu erklären, daß selbst die Ausführung der ersten Violine nur ein mittleres technisches Niveau erfordert, und schnellere Passagen im zweiten Quartett überhaupt nicht vorkommen.

Welche Ideen Spohr zu der Komposition veranlaßten und ihm bei der Ausführung vorschwebten, ist uns schon bekannt. Er fährt in seinen Erinnerungen an jener Stelle fort: „Nach dieser Aufgabe schrieb ich also mein erstes Doppelquartett, begann das Thema des ersten Allegro mit beiden Quartetten unisono und forte, um es den Hörern recht einzuprägen, und führte es dann konzertierend durch beide Quartette abwechselnd durch. Unter den zum Quartettkränzchen gehörigen Familien besaß der Hofmarschall von der Malsburg das größte Lokal, weshalb ich wartete, bis an ihn die Reihe war, das Quartett zu halten, wo ich dann das neue Doppelquartett unserem Zirkel zu hören gab. Ich hatte die Freude zu bemerken, daß seine Wirkung weit über die der einfachen Quartetten und Quintetten hinausreichte." Die Komposition fällt in den März 1823.

Die Original-Ausgabe in Stimmen erschien bei Peters (Pr. 2 Rthlr. 12 Gr.), in der Zeit zwischen Ostern 1824 und Ostern 1825 [1]); im Intell.-Bl. der A. M. Z. ist es zuerst im Juni 1825 angezeigt. Anfangs der 40er Jahre wurde eine Neuauflage notwendig.[2]) Einen abermaligen Neudruck, revidiert von F. Hermann, edierten Breitkopf & Härtel 1890 [3]). — Die Partitur erschien in der bekannten Sammlung von Payne im Miniaturformat (1888), außerdem bei Ricordi-Mailand und G. G. Guidi-Florenz (Pr. 2,25 Mk.) [4])

Arrangements: für Pf. à 4 ms., arr. v. Mockwitz[5]) (1 Thlr. 16 Gr.), bei Peters; als Quatuor für 2 Viol., Viola und Vcello (2 Thlr. 16 Gr.)[6]), und als Quintett für Pf., 2 Vl, Br. und Vc. (2 Thlr.)[7]), diese beiden ebenfalls bei Peters. — Aus einer Notiz der ‚A. M. Z.'[8]) geht hervor, daß Hubert Ries, der jüngste Bruder von Ferdinand

---

[1]) Hofmeister, Handb. 1825. [2]) ibid. 1845. [3]) Nach Altmann. [4]) Schletterer, Katalog.
[5]) Intell.-Bl d. „A. M. Z.", beigelegt 22. 11. 1826.
[6]) " " " " " " " 2. 10. 1833.
[7]) " " " " " " " 15. 6. 1825. Von Ferd. Spohr arrangiert.
[8]) 37, 844.

Ries und Schüler Spohrs, im Herbst 1834 in Berlin eine Concertante für einfaches Quartett mit Orchester-Begleitung spielte, welche nach op. 65 eingerichtet war, vermutlich von ihm selber. Das Arrangement scheint Manuskript geblieben zu sein.

Die Zahl der verbürgten Aufführungen ist so groß, wie auch nur annähernd bei keinem anderen Kammerwerke Spohrs. Nach Städten geordnet:

Berlin: Frühjahr 1832 in einer Matinée der Gebrüder Ganz [1]. — 1837: „H. Ries führte den 1. Satz für Quartett-Concertante mit Orchester-Begl. charakteristisch und gelungen aus. Doch hatte das Tonstück als Konzertpièce eine zu düstere Färbung." [2]) — 1839, Febr.: Quartett Zimmermann.[3])

Bremen: 1858, bei Spohrs Anwesenheit.[4])

Cassel: Im Winter 1824/25, im 5. Abonn.-Konzert: „eine überaus zarte Komposition, von dem Meister selbst und den besseren Künstlern des Orchesters trefflich ausgeführt".[5])

Hannover: Im Frühjahr 1855 gelegentlich eines Besuches Spohrs bei der Hofkapelle, in der von dieser veranstalteten Matinée, wobei Kömpel die erste Stimme des 1., Joachim die des 2. Quartetts übernommen hatte.[6])

Leipzig: 10. Febr. 1838: Aufführung von H. Ries aus Berlin.[7]) — 7. März 1840: zusammen mit Mendelssohns Oktett [diese interessante Zusammenstellung lohnte sich auch noch heute!]; bei der Aufführung dieser „werten Meisterwerke" saßen an der Bratsche J. W. Kalliwoda und Mendelssohn.[8]) — 31. 1. 1846 („eine gleich willkommene als seltene Erscheinung") [9]). — 29. 3. 1859 (Kritik s. unten) [10]). — Dez. 1864 [11]).

München: 15. Dez. 1827. Ausführende: Horn, Sigl, Schülein, Wilkoszofsky.[12])

Pest: 1826 („Im Borzaga-Konzert bewunderten wir das mit Recht so hoch gestellte Double-Quatuor von Spohr, ebensowohl die gediegene, kunstvolle Verzweigung der Komposition als das Spiel").[13])

Prag: 1834, Pixis, Advents-Quartette.[14]) 1838, Pixis, Fasten-Quartette.[15])

Wien: 23. Jan. 1825, in Schuppanzigh's Abonn.-Quartetten [16]); ferner im April und Dezember desselben Jahres [17]) [18]). Bei der ersten dieser drei Aufführungen heißt es: „ein Kunstwerk, das dem Komponisten schon allein den Ehrenplatz unter den vorzüglichsten Meistern anweisen würde", und bei der zweiten: „das seltene Meisterwerk erregte abermals Bewunderung und Entzücken." Welcher Anerkennung sich das Werk in Wien erfreute, zeigt auch die rasche Wiederholung unter Schuppanzigh schon am 3. Dez. 1826, bei letzterer wurde „das herrliche Doppelquartett recht eigentlich umgeworfen, sodaß eine Verbesserung der eingerissenen Irrungen unmöglich wurde." [19])

Die Beurteilungen des Werkes lauten sämtlich günstig. P. David [20]) und Th. Helm [21]) rechnen es zu dem Besten in Spohrs Quartettschaffen überhaupt. Die ausführlichste Rezension stammt aus der Feder G. W. Finks in der ‚A. M. Z.' vom 5. Nov. 1828.[22]) Es heißt darin:

„Der Zusammenhang der darin entwickelten Gedanken und Empfindungen ist wohlgeordnet, ungesucht wahr, von Einem zum Andern im schönsten Uebergange bedeutsam geregelt, und doch so frei in scheinbarem Vorwalten der Phantasie, als die Klarheit der Ideen jenen Flug nur gestattet. Keine Leerheit im Fortschritte des Darzustellenden unterbricht die deutlichen und doch großartigen, vielleicht hin und wieder an Mozart's Genius erinnernden Verwebungen einer stets schönen Melodik, die für sich allein schon das Herz jedes unbefangenen Hörers gewinnen müßte, wenn auch das Harmonische nicht bis in das Kleinste mit so ausgezeichneter Sorgfalt behandelt worden wäre. — — Wir wollen im ersten Satze noch besonders die kunstreiche Durchführung einer und derselben Figur, die kurzen, sehr schön hervortretenden Triller und die treffliche Bearbeitung auf der wirkungsvoll ausgehaltenen Baßnote erwähnen. Der zweite Satz gibt dem ersten in kunstreicher Führung nichts nach, und weiß das Großartige mit dem Lieblichen auf seltene, geistreich-scherzhafte Weise zu verknüpfen. Vorzüglich schön wechseln im Dursatze des Trio Violinen und Violen die Melodien, wie im vertraut freundlichen Gespräche. Das Larghetto, tief empfunden und durchaus klar, bildet einen sehr wohltuenden kurzen Uebergang zu dem prachtvollen Finale, wo vor Allem die meisterlichen Verbindungen der melodischen Abschnitte durch schön wiederkehrende, herrlich verwebte Figuren zu rühmen sind."

In J. F. Castellis „Allgem. Musikal. Anzeiger" (Wien) [23]) verbreitet sich der Rezensent über Spohrsche Musik im allgemeinen und fügt hinzu: „Ueber das angezeigte Doppelquartett noch viele Worte der Anempfehlung zu vergeuden, da die allgemeine Stimme — vox populi, vox Dei — sich diesfalls bereits unumwunden und unzweideutig aussprach, hieße Eulen nach Athen tragen."

---

[1]) A. M. Z. 34, 157. [2]) ib. 39, 134. [3]) ib. 41, 217. [4]) II, 390.
[5]) „ „ „ 27, 363. [6]) II, 369. [7]) A. M. Z. 40, 129. [8]) ib. 42, 241.
[9]) Senff's Signale für d. mus. Welt, 3, 42. [10]) N. Zschr. f. M. 50, 170. [11]) A. M. Z., Jg. 1864, S. 829.
[12]) Münch. A. Mus.-Ztg., 1827, Nr. 8. [13]) Berliner A. M. Ztg., 1826, Nr. 21. [14]) A. M. Z. 37, 83.
[15]) ib. 40, 340.
[16]) ib. 27, 149. Nach diesem Datum wäre als Druckjahr 1824 bewiesen, es sei denn, daß Spohr dem ihm befreundeten Sch. Abschriften nach Wien gesandt hätte. [17]) ib. 27, 350. [18]) ib 28, 63. [19]) ib. 29, 98. [20]) Grove's Dict.
[21]) a. a. O. [22]) A. M. Z. 30, 745. [23]) Jg. 1829, S. 41.

Von sonstigen lobenden Beurteilungen seien noch die M. Hauptmanns [1]) und eines Prager Berichterstatters der A. M. Z. erwähnt. [2]) — Die allgemeine Wandlung, welche sich in einem großen Teil der öffentlichen Meinung über Spohrs Werke vollzog, ließ auch das erste Doppelquartett nicht verschont, wie folgende kritische Bemerkung aus dem Jahre 1859 belegt [3]): „Spohr's Doppelquartett ist viel unterhaltender für das Auge und die Mitwirkenden, als für die Zuhörer. Obgleich die Hauptthemen gegensätzlich genug von einander geschieden sind, um von dem Kenner richtig verfolgt und erkannt zu werden, so verliert sich doch dieses Hauptinteresse sehr bald durch die monotone Klangfarbe der sich gegenüberstehenden Körper zweier Streichquartette. Das Lesen der Partitur wird immer das meiste Interesse gewähren."

II.

op. 77. Es-dur.

Der erste Satz, Allegro vivace, c, Es-dur

hat, wie der Initialsatz aus op. 65, nur ein Hauptthema, welches gleichfalls im Unisono beginnt, aber pianissimo. Die weitere mehrstimmige Fortsetzung dieses Gedankens birgt aber nicht, wie im angezogenen Falle, ein neues gegensätzliches Motiv in sich, sondern bleibt thematisch belanglos. Damit entbehrt der Satz des notwendigen Kontrastes und verfällt der Monotonie, um so mehr, als das an sich schöne, leise an Schumann gemahnende Thema sich für eine Entwickelung nicht besonders günstig erweist, und eine Zerpflückung in seine Bestandteile nicht vorgenommen wird. So behilft sich Spohr damit, mit Gegenstimmen das Gewebe zu bereichern; er nimmt dazu einige solide Kontrapunkte, aber auch viele inhaltlose Passagen, mit beiden aber versucht er vergebens den Eindruck innerer Leere wegzutäuschen. — Als zweites Thema fungiert eine stark an Beethoven (V. Symph., Finale) erinnernde Umformung des Hauptgedankens (s. Part., S. 7, Z. 2). — Der eigentliche Durchführungsteil ist auch in diesem Satze der schwächste.

Menuetto, $^3/_4$, c-moll.

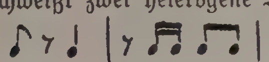
Das Thema hat einen strengen, finsteren Charakter; ohne einen besonderen Reiz in rhythmischer, harmonischer oder melodischer Beziehung auszuüben, wird es in trockener Manier verarbeitet. Eine stets wiederkehrende Schlußphrase ist von trostloser Schwermut. Um dem vielleicht ihm selbst fühlbar gewordenen Mangel an echten musikalischen Werten abzuhelfen, verteilt der Komponist die einzelnen Brocken unter die beiden Quartette in raffinierter Weise; nachdem sie zunächst das Hauptmotiv sich gegenseitig zugeworfen, zerpflücken sie dessen Nachsatz in immer kleinere Bruchstücke, zuletzt lösen sie sich von einem Viertel zum andern ab. Dieser Effekt, den Beethoven in der V. Symphonie so genial mit dem fortgesetzten Wechsel zwischen Streich- und Blasinstrumenten durchgeführt hat, kann hier bei dem gleichartigen Klang der beiden Tonkörper wohl den Augen, nicht aber in gleichem Maße den Ohren sinnfällig werden, und so greift Spohr zu dem Mittel, daß er das erste Quartett in der Melodie, teilweise auch im Baß um eine Oktave höher spielen läßt, als das zweite (Part. S. 27, Z. 2). Die so erzielte Wirkung ist gewiß eigenartig, aber sie bleibt schließlich rein äußerlich. — Das Trio (in As-dur) führt eine geschmeidige, im höheren Salonstile entworfene Melodie durch, und gibt zu einem hübschen Wechselspiel zwischen der Primgeige und der Viola des ersten Quartetts Anlaß. Ohne einen bedeutenden Wert zu beanspruchen, sticht das Trio gegen den Hauptsatz immerhin durch seine gefällige Manier zu seinem Vorteil ab. Das Beste an dem Satz ist die schöne stimmungsvolle Coda.

Der dritte Satz, Larghetto con moto, $^6/_8$, As-dur

überragt die übrigen Teile des Quartetts sehr beträchtlich an innerer Bedeutung und Schönheit des Ausdrucks. Aus dem einfachen Motiv spricht eine tiefernste Stimmung; ein schwärmerischer Epilog ist zur imitierenden Behandlung vorzüglich geeignet, er führt gegen Ende zu einem prachtvollen, überschwänglich-sehnsüchtigen Gefühlsausbruch (Part. S. 42, Z. 2). Fast noch größere Bewunderung als der Gehalt der Musik erregt die Art und Weise, wie hier die vorhandenen Kunstmittel ausgenutzt sind. Die beiden Quartette lösen sich fortgesetzt in der Führung der Melodie ab, deren Sinn in der Verteilung der einzelnen motivischen Gruppen aufs feinste herausgefühlt ist.

Das Allegretto, $^2/_4$, Es-dur

schweißt zwei heterogene Bestandteile zu einer Einheit zusammen. Der erste betont hauptsächlich ein rhythmisches Motiv:



der andere ein melodisches, und zwar schelmisch-heiteren Charakters. Mit großem Scharfsinn werden sie nun in allerhand Kombinationen zusammengestellt, aber diese sind schließlich erschöpft, und bei der übermäßigen Ausdehnung des Satzes verursacht die beständige Wiederholung derselben, ohnehin nicht gerade bedeutenden Gedanken eine gewisse Langeweile.

Allgemeines. Musikalisch steht das Quartett ganz erheblich hinter Nr. 1 zurück. Bis auf das Larghetto vermag es nur wenig zu erwärmen. Dagegen stellt es in der Kunst der wirkungsvollen Verwendung der beiden Quartette einen großen Fortschritt dar. Hiervon macht nur der erste Satz eine Ausnahme. Beim Menuett ist das alternie-

[1]) Briefe an Hauser, II, 248. [2]) A. M. Z. 40, 340. [3]) N. Ztschr. f. M., 50, 170.

rende Eingreifen besser ausgenutzt; im Larghetto ist die Hegemonie des ersten Quartetts auf ein Minimum reduziert; das Finale erscheint von vornherein auf einen Wettstreit der beiden Gruppen angelegt. Immerhin bleibt im allgemeinen die Priorität des ersten Quartetts, wenn auch wesentlich gemildert, fortbestehen; auch sind ihm alle Partien, welche technisch schwieriger auszuführen sind, nach wie vor reserviert.

Spohr komponierte sein zweites Doppelquartett im Dezember 1827. Er schreibt dazu in seiner Biographie [1]): „Ich suchte es in der Form meiner ersten Idee der Doppelchörigkeit noch näher zu bringen, als das erste, was denn auch zu meiner eigenen Befriedigung gelang. In einem unserer Winter-Konzerte im Dezember spielte ich es zum ersten Mal öffentlich mit großem Beifall und bald fand es auch auswärts dieselbe Anerkennung und Verbreitung, wie das frühere.“

Ausgaben: In Stimmen bei Schlesinger 1828 [2]) (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.); der Original-Verleger mußte Anfangs der 40er Jahre eine Neuauflage veranstalten. [3]) — Partitur bei Payne (1888).

Arrangements: für Klavier zu 4 Hd. (4,50 Mk.), von F. Spohr (?) [4]); als Quintett für Klavier und Streichquartett (6,75 Mk) [5]), beide bei Schlesinger herausgegeben.

Die Spohrsche Behauptung, es habe dieselbe Anerkennung und Verbreitung wie op. 65 gefunden, bewahrheitet sich beim Studium der damaligen Fachschriften nicht; es erschien nicht nur keine eingehende Besprechung, auch die Zahl der Aufführungen scheint der des ersten Doppelquartetts nicht entfernt gleichgekommen zu sein. In Spohrs Biographie ist eine Aufführung erwähnt [6]), welche zur Feier seines fünfundzwanzigjährigen Jubiläums als Kapellmeister in Cassel am 20. Jan. 1847, als Morgenständchen, stattfand. Seine Schüler J. Bott und A. Malibran waren in Verbindung mit Hofmusikern die Ausführenden. — In Wien wurde die Komposition im November 1828, also gleich nach ihrem Erscheinen von Schuppanzigh aufgeführt [7]). Der Korrespondent der ‚A. M. Z.‘ nennt es „ein treffliches Werk, ganz seines berühmten Schöpfers würdig; dabei so faßlich, klar und melodienreich, daß alle Anwesende davon entzückt wurden.“ — Endlich ist noch eine Aufführung von Hellmesberger in Wien, im Dez. 1860, bekannt. [8])

III.

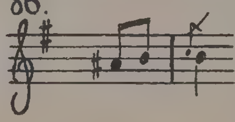
op. 87. e-moll.

Erster Satz. Adagio, $^3/_4$ — Allegro, $^{12}/_8$, e-moll

In der ziemlich langen Einleitung ist fast jede Note mit schleiferartigen Vorschlägen versehen; infolge dieser hier bis zur Manier überspannten Eigentümlichkeit erhält der Abschnitt eine krankhafte, ungesunde Färbung. Das ist um so mehr zu bedauern, als die ernste Musik im Kerne große Schönheiten enthält, z. B. einen bei dem A-dur-Quartett op. 132 wieder vorkommenden, dort besprochenen modernen Durchgang ergreifenden Charakters.

Im Allegro spielt der Vorschlag gleichfalls eine wichtige Rolle; die unzählige Male wiederkehrenden drei ersten Noten des Hauptthemas:

86.



bilden den motivischen Kern des Satzes. Da ein Vorschlag auch in das zweite Thema an wichtiger Stelle eingeflickt ist, so kann man diese Manier geradezu das typische Merkmal des Satzes nennen. — Die Themen sind ihrem Gehalt nach aus der wohlvertrauten Stimmung einer leidvollen, etwas schlaffen Wehmut geboren; das erste, bewegten Charakters, zeigt die charakteristischen verminderten Intervallschritte, das Gesangsthema ist gefestigter, seine Melodie warm und schlicht. Die gedankliche Verarbeitung geschieht mit gewohnte Meisterschaft, doch verdrängt das Vorwalten des figurativen Elements, die kalte, äußerliche Machart in starkem Maße den Eindruck innerer Notwendigkeit.

Andante con Variazioni, $^2/_4$, C-dur.

Das Thema, von einfachem, gemessenen Gange, bietet hübsche dialogisierende Momente. Die Variationen halten sich streng an das gegebene Gerüst und beschränken sich darauf, es mit rankenden Coloraturen zu umkleiden. Am kunstvollsten ist die dritte gemacht, die vierte steht zur Abwechslung in As-dur, die fünfte und letzte ist lediglich ein Brillanzstück für den ersten Geiger. So reichhaltig und vielseitig Spohrs Einfälle bei diesen Abwandlungen auch sind, so will es doch bedünken, daß er der verlockenden Aufgabe nicht in höchstem Maße gerecht geworden ist, wohl weil ihm die Kraft des freien, souveränen Gestaltens in dem Umfange, wie wir sie z. B. an Beethovens Variationenwerken bewundern, nicht gegeben war. Namentlich die Wirkungen scharfer Kontraste, die sich vielleicht hätten ausgezeichnet anbringen lassen, sind nicht hinreichend ausgenützt worden; statt dessen überwiegt, wie in den Variationen seiner einfachen Quartette, das Figurative und Konzertmäßige.

---

[1]) II, 176. [2]) Hofmeister, Handb. 1829. — Im Intell.-Bl. der ‚A. M. Z.‘ ist es erst im Nov. 1829 angezeigt.
[3]) Hofmeister, Handb. 1845. [4]) Cäcilia, Bd. 8, Intell.-Bl. Nr. 31.
[5]) A. M. Z. Intell.-Bl., beigelegt 18. 11. 1829. [6]) II, 311. [7]) A. M. Z. 30, 872.
[8]) Deutsche Musikztg. Jg. 1860, S. 415.

Der dritte Satz, Scherzo, Allegro, 3/4, e-moll

hat eine famose Mischung von scherzosen und sentimentalen Elementen, er erhebt sich nicht selten zu einer Größe und Bedeutung des Ausdrucks, wie sie nur wenige Scherzi Spohrs erreichen. Im Gegensatz zu der melancholischen Lustigkeit des Hauptsatzes steht die heitere Ruhe des Trios (E-dur), wo die Instrumente des ersten Quartetts sich „in wohligem Weben" wiegen, und hübsche kanonische Stimmverflechtungen angebracht sind. Noch schwungvoller und wirkungskräftiger ist

der vierte Satz, Finale, Allegro molto, 2/2, E-dur.

Das Hauptmotiv erinnert an Musettenklänge: über unbeweglichem Baß tummelt sich eine fröhliche Melodie. Das zweite Thema hebt sich in seinem strammen Marschrhythmus schroff von jenem ab. Die Umarbeitung der letzteren Themengruppe ist besonders schön. Nachdem es sich die beiden Quartette mehreremale wetteifernd gegenseitig abgenommen haben, kommt es zu einer wundervollen, heimlichen Sequenzenpartie, wo das Thema, nur in der Viola oder im Vcello pochend, in den oberen Regionen der Violinen von zarten, durch Verzögerung entstehenden Dissonanzen umsponnen wird. Darauf nimmt die Spannung wieder zu und entlädt sich in einem heftigen Schlag (im verminderten Septakkord); nach einer Generalpause leiten dann einige beruhigende Takte zum vierten Teil des Satzes über, in welchem zunächst die beiden Hauptthemen zusammengezwungen werden, und dann eine längere Cadenz mit dem konventionellen Schlußtriller folgt. Ein fünfter Teil leitet mit Benutzung von Bruchstücken beider Themen zum Anfang zurück. — In der Anlage hält der Satz die Mitte zwischen Rondo- und Sonatenform; zu letzterer fehlt ihm nur die eigentliche Durchführung, offenbar weil sie inhaltlich schon vorweggenommen ist.

Allgemeines. Die beiden letzten Sätze sind frisch erfunden und recht bedeutend, während die ersten kaum über ein mittleres Niveau hinauskommen und heute etwas kühl lassen. Immerhin sind die Vorzüge des Gesamtwerks so groß, daß op. 87 von manchen Kennern als das beste unter den Doppelquartetten betrachtet wird. — Das Verhältnis der beiden Tonkörper ist folgendermaßen behandelt: im ersten und dritten Satz ist das zweite Quartett mehr Begleitung, im dritten und vierten mehr alternierend, doch so, daß es grundsätzlich gegenüber dem ersten zurücktritt, welchem auch alle Passagen vorbehalten bleiben. Der Grundsatz des chorischen, in sich geschlossenen Auftretens ist nicht selten zu Gunsten eines einfachen 6-, 7- oder 8-stimmigen Satzes durchbrochen, namentlich in den ersten beiden Sätzen.

Op. 87 wurde in der Zeit von Dezember 1832 bis Januar 1833 geschrieben, und erschien im September oder Oktober 1833 [1]) beim Simrock in Bonn (10 Fr). Eine Neuauflage wurde anfangs der 40er Jahre gedruckt. [2]) Eine weitere Ausgabe veranstaltete Richault-Paris. [3]) — Partitur bei Payne, 1888. — Arrangement: für Pfte à 4 ms. von Otto Gerke (einem Spohrschüler), bei Simrock erschienen im Juni 1834 (6,50 Mk.). [4])

Das Werk errang sich eine ähnliche Popularität wie op. 65. Von Aufführungen wird uns oft berichtet. Aus Spohrs Selbstbiographie sind folgende bekannt: Auf dem Aachener Musikfest 1840 spielte es Spohr mit den berühmten Gebr. Müller aus Braunschweig auf deren dringenden Wunsch, was ihnen den rauschendsten Beifall eintrug. [5]) Bei seinem Aufenthalt in Leipzig 1846 fand eine Aufführung bei Vogts statt, wo Mendelssohn „sich ein besonderes Vergnügen daraus machte, als Bratschist mitzuwirken." [6]) Ferner wurde es bei der erwähnten Feier seines Amtsjubiläums in Cassel am 22. Jan. 1847 unter Leitung seines Schülers Bott vorgetragen [7]); die übrigen Mitwirkenden waren A. Kömpel, Weidemüller, Knoop (1. Quartett); Hilf, Neumann, Malibran, Schubert (2. Qu.). [8]) Im selben Jahre wurde auf einem gleichfalls schon erwähnten Festkonzert in London (‚Homage to Spohr') neben einem Jugendquartett und einem Duo auch, als letzte Nummer, das dritte Doppelquartett gespielt, „wobei Spohr die erste Geige übernommen, und durch Spiel wie durch Komposition das schon von den ersten Nummern begeisterte Publikum nun vollends zur höchsten Extase hinriß. Die Zeitungen berichteten höchst enthusiastisch über die Wahl der drei Kompositionen und deren einzelne Schönheiten. Times sagen u. A.: „das Doppelquartett ist eine der wunderbar reichsten Kompositionen Spohrs ... Jeder Satz trägt den Stempel des Genies und ist mit der Vollendung ausgearbeitet, die den Höhepunkt der Intelligenz bezeichnet ... Hätte Spohr weiter nichts geschrieben, so würde durch dies Werk allein sein Ruhm als einer der ersten Komponisten in der Welt gesichert sein."" [9]) — Endlich wirkte der Meister selbst noch bei einer Aufführung auf dem Breslauer Musikfeste i. J. 1850 mit. [10]) — Sonstige Aufführungen:

Berlin: im Juni 1833 spielte es der Konzertmeister Léon de St. Lubin „mit großer Reinheit und Präzision, wie es die Komposition erfordert." [11])

Breslau: Winter 1837/38 in den Abonn.-Quartetten des Breslauer Künstlervereins (Primgeiger Lüstner). [12])

Cassel: 28. 6. 1845, zum größten Teil von Spohrschen Schülern ausgeführt [13]). — 31. 10. 1847 auf einer Quartett-Matinée, welche Spohr zu Gunsten seines Schülers Malibran veranstaltete. Mitwirkende: Malibran, Spohr, Hilf, J. Bott; Hugo Stähle, Weidemüller, Knoop, Schuppert [Schubert?]. [14]) — 1850 in Spohrs eigenem Quartettzirkel [15]). — 1877 beim Spohrfest. [16])

---

[1]) Hofmeister, Monatsber. 1833, Nr. 9, 10. [2]) ibid., 1845 (Handbuch).
[3]) Catalogue of printed music, etc., London. [4]) Intell.-Bl der ‚A. M. Z.', beigelegt 4. 6. 1834.
[5]) II, 249. [6]) II, 308. [7]) II, 314. [8]) Spohr's Jubelfest. [9]) II, 320.
[10]) II, 336. [11]) A. M. Z. 35, 523 [12]) ibid., 40, 391. [13]) ib., 47, 506.
[14]) ib. 50, 22; N. Ztschr. f. M 27. 287. [15]) La Mara, a. a. O., Brief Spohrs an Hauptmann vom 8. Dec. 1850
[16]) Schletterer, L. Sp., S. 135.

Prag: 1837, von Pixis („gefiel sehr“).[1]) — Dez. 1839, von Pixis.[2])

Wien: 1838[3]); 1859[4]); 1860, von Hellmesberger, unter Mitwirkung von Vieuxtemps.[5])

Eine ausführliche Kritik brachten die Zeitschriften nicht. Von kurzen Besprechungen seien die geistreichen Glossen Ed. Hanslicks herangezogen[4]) (aus dem Jahre 1859): „Hellmesberger spielte mit ungemeiner Grazie und Leichtigkeit die 1. Violine, welche, in den hellsten Vordergrund gestellt, die andern sieben Instrumente mehr wie einen gefälligen Hofstaat, denn als ebenbürtige Genossen um sich versammelt. Die Komposition blickt uns mit freundlichen, aber gealterten Zügen an; noch mehr sind Schmuck und Zierrat Rococo geworden. Von allen Violinspielern mit Vorliebe gespielt und gehört, bietet dies Doppelquartett einem Publikum, das seit zehn Jahren sich vorwiegend mit Beethoven, Mendelssohn und Schumann beschäftigt, nur mäßige Erhebung. Spohr erscheint uns darin wie einer jener alten Diplomaten, denen das feinste Benehmen zur Gewohnheit geblieben ist, während die geistige Kraft bereits abnimmt. Die Gedanken, die er ausspricht, wiederholt er vier bis acht Mal, und kann sich in liebenswürdigen Artigkeiten, die ihm gelungen, selbst nicht satt hören. Warum wir ihm trotzdem gerne folgen? Weil, was er äußert, sein unbestreitbar Eigentum ist, und den Ausdruck einer feinen, gesicherten Bildung trägt.“

IV.

op. 136. g-moll.

Allegro, $^6/_8$, g-moll.

Wie so viele andere der gleichen Tonart, so schwelgt auch dieser Satz in weicher, elegischer Sehnsucht, in einem endlosen Bohren und Grübeln voll tiefer Schwermut. Das erste Thema malt diese Gefühle mit den bekannten Mitteln: eine im kleinen Sextenintervall sich aufschwingende Melodie, chromatische Durchgänge in den Mittelstimmen, Orgelpunkt im Baß. Von der großen Zahl von Themen, die in der Spohr'schen Kammermusik zu dieser Gruppe gehören, geben wenige dieser Stimmung so unmittelbar und ansprechend Ausdruck wie dieses; namentlich in der weiteren Fortführung vereinigen sich innere Wahrheit des Ausdrucks und edler Schönheitssinn zu höchst anziehenden Bildungen. — Süßes Beben und Hoffen spricht aus dem zarten Gesangsthema, dessen thematischer Grundstoff einer Melodie von Marschner entnommen zu sein scheint.[6]) Die Durchführung ist ausnahmsweise der beste Teil des Satzes, er bringt das zweite Thema in wirkungsvollen Steigerungen. Ein Zeugnis des frischen impetuosen Geistes, der den Satz belebt, ist bei einer Steigerung ein Uebergang vom $^6/_8$-zum $^3/_4$-Takt, gleichzeitig erfolgt bei jedem neuen Viertel eine energische Modulation. Die ausdrucksvolle, zarte Tonsprache des Satzes, die spirituell und technisch geistvolle Behandlung des Materials verleihen ihm einen bedeutenden Wert. Die Instrumente, namentlich die tieferen, sind ganz besonders prächtig verwendet; manchmal gehen Violine und Vcello im Unisono.

Im zweiten Satz, Larghetto, $^3/_4$, B-dur

werden die Abschnitte der einfachen, erhabene Ruhe spiegelnden Melodie stets echoartig vom Gegenquartett wiederholt, und zwar in der höheren Oktave, um diesen Effekt besonders wirksam werden zu lassen. In der gesamten Litteratur wird es kaum einen Satz geben, in welchem die Echowirkungen feinsinniger benutzt worden wären. Der abgeklärte Charakter der Musik erleidet in dem Mittelsatz durch bewegtere Arpeggien und verzögerte Dissonanzen eine leichte Trübung. Fortwährende, fast im Uebermaß angewendete herabfallende Quinten- oder Oktavensprünge, im Pizzicato ausgeführt, geben ihm eine eigenartige Beleuchtung.

Scherzo, Moderato, $^3/_4$, d-moll.

Drei Motive setzen das Hauptthema zusammen: ein energischer, befehlender Ansatz; unstet hin- und herflackernde Figuren; endlich in gefestigtem Rhythmus ein Abstieg voll trauernder Entsagung, der ununterbrochen festgehaltene Orgelpunkt des Basses verleiht ihm einen Zug fatalistischer Ergebung. So gleicht das Thema dem modernen, komplizierten Geiste, der sich aus Widersprüchen zusammensetzt. In dem Zusammenfassen dieser konträren Elemente und namentlich in dem wehmütigen Nachhall, mit dem das Thema ausklingt, liegt eine zauberische Stimmung; das Ganze gehört gewiß zu den genialsten Eingebungen des Meisters. In der weiteren Bearbeitung erhält das originelle Material noch gesteigerte Bedeutsamkeit.

Mit dem reichen inneren Leben des Hauptsatzes steht das graziöse Trio (D-dur) in lieblichem Gegensatz. Eine spielerisch-schmeichelnde Figur, alternierend von den Instrumenten des ersten Quartetts vorgetragen, windet anmutige Kränze. Eine episodische Bildung fällt melodisch und harmonisch durch ihre Zartheit auf:

---

[1]) A. M. Z. 39,375.
[2]) ib., 41, 1055
[3]) ib., 40, 370.
[4]) Hanslick, Aus dem Konzertsaal, S. 210.
[5]) N. Ztschr. f. M., 51, 189.
[6]) Heilings Arie (1. Akt) „O laß die Treue niemals wanken.“



Der vierte Satz, Finale, Vivace, $^2/_2$, g-moll

berührt sich am wenigsten mit dem heutigen Empfinden. Sein erstes Thema ist in seiner vorderen Hälfte eine Achtelfigur, deren erste drei Noten, wie dies bei Spohrs Alterswerken üblich, als Präludium vorangeschickt werden und auch später vielfach als Mörtel dienen. Durch Auflösen der Halbe in Triolen, also $^6/_4$ Takt, hebt sich die Gesangsgruppe scharf ab; eigentlich sind es zwei Themen, die darin eine selbständige Bedeutung haben: das erste eine leidenschaftliche Klage in g-moll, das andere eine fließende Cantilene in B-dur, welche sehr breit ausgesponnen wird. Eine Zusammenfassung der beiden Haupt-Themengruppen ergibt interessante rhythmische Komplikationen. Der Satz hält sich von konzertierenden Elementen frei, ist aber etwas dickflüssig und zäh und wirkt ermüdend.

Allgemeines. Das Quartett ist wohl ebenso hoch (wenn nicht höher) zu bewerten, wie sein Vorgänger, op. 87. Es unterscheidet sich von jenem hauptsächlich durch eine größere Abgeklärtheit des Ausdrucks, die durch süße, milde Reife ersetzt, was ihm an Frische abgeht. Das Scherzo, diese köstlich duftende Blüte der Romantik, ist dem des e-moll-Quartetts zweifellos überlegen. Leider fällt das Finale ziemlich stark ab.

Der Prozeß der Emanzipation des zweiten Quartetts, dessen allmähliches Fortschreiten schon beobachtet werden konnte, ist nunmehr nahezu restlos durchgeführt. Es hat, wenn man von dem Trio des Scherzos absieht, dieselben Aufgaben zu lösen wie das erste, und verlangt auch dieselbe technische Schulung. Die mechanische Handhabung des Prinzips der Rollenverteilung, wie sie bei dem ersten Doppelquartett zu beobachten war, ist einer innigen, geistreichen und seelenvollen Durchdringung und Verschlingung beider Tonkörper gewichen, sie bilden jetzt, unter Aufrechterhaltung des chorischen Prinzips, eine unauflösliche Vereinigung. Namentlich im ersten Satze ist das Problem des Doppelquartetts in idealem Sinne gelöst worden.

Skizzen.

1 Bl., quer, 4 S. beschr., 12lin., je 3 Syst. — Die unteren Systeme sind vielfach freigelassen. Aus der Art der Niederschrift geht deutlich hervor, daß Spohr zunächst nur die allgemeinsten Umrisse skizzierte und sich speziell über die Verteilung des Stoffes an die beiden Quartette noch nicht klar war.

1. Satz. T. 99—227.

Zusammengenähte, teilweis verstümmelte Blätter („Ermel-Muster!“), quer, 12lin., je 4 Syst.

Larghetto, zum größten Teil. Auch Schlußtakte des 1. Satzes. Vielfach durchstrichen und geändert.

Autograph auf der Dresdener Bibliothek. Hochquart (33×26 $^1/_2$ cm), 44 Bl., 85 beschr. S., 16lin.

Ueberschrift: 4. Doppel-Quartett. L. Spohr. Schlußbemerkung: Ende. Cassel, den 1. Juni 1847.

Nur an wenigen Stellen Rasuren.

Spohrs Katalog bestätigt diese Datierung. Der Meister war sich des hohen Wertes seiner Schöpfung wohl bewußt, denn unterm 9. Nov. 1847 schrieb er an Hauptmann: „Ich würde mich ganz besonders freuen, Ihnen meine neuesten Kompositionen zu hören geben zu können, z. B. ein 4. Doppel-Quartett“ usw.[1]) Das Werk erschien im September-Oktober 1849 bei Luckhardt in Cassel[2]) (Pr. 3 Thlr. 15 Ngr.), 1888 bei Payne in Partitur. Ein Arrangement wurde nicht mehr veranstaltet, denn um diese Zeit war die Spohr'sche Musik beim großen Publikum bereits als altmodisch verrufen. — Unbegreiflicherweise bezeichnet es Schletterer (und ohne Nachprüfung auch Grove) als B-dur-Doppel-Quartett.

Ueber die Uraufführung liegt ausnahmsweise eine Nachricht vor. Ein Korrespondent der „N. Ztschr. f. M.“ schreibt aus Cassel, im Dezember 1847[3]): „Vor nicht langer Zeit wurde in den Spohr'schen Quartett-Matinéen, wozu nur einigen wenigen begünstigten Personen der Zutritt gestattet ist, ein neues Doppelquartett von Spohr aufgeführt, und

[1]) La Mara, a. a. O. [2]) Hofmeister, Monatsber. 1849, Nr. 9, 10. [3]) Bd. 27, S. 287.

soll dasselbe von dem gewohnten Spohr'schen Genius durchweht sein." — Die Sehnsucht Spohrs, die neugeschaffenen Werke seinen Leipziger Freunden zu Gehör zu bringen, ging im Juni 1849 in Erfüllung.[1]) Die Produktion erfolgte — mit dem Quartett op. 141 zusammen — in dem Zirkel der ihm befreundeten Familie Vogt.[2]) „Das Doppelquartett fand insbesondere so lebhaften Anklang, daß Spohr sich auf den Wunsch Vieler entschloß, es am folgenden Tag im Konservatorium vor einem zahlreichen Zuhörerkreis, worunter namentlich auch sämtliche Lehrer und Schüler des Instituts, noch einmal zu wiederholen." Auch M. Hauptmann hatte der Aufführung beigewohnt, er schreibt in dem oben erwähnten Briefe aus Salzbrunn, nachdem er dargelegt, daß er erst beim mehrmaligen Hören einen vollen Eindruck erhalte: „So war mir's auch bei dem Doppelquartett, bei dem ich das erste Mal zu sehr mit dem Zusammenfassen des Einzelnen beschäftigt wurde. Das wird in diesem letzteren noch mehr beschäftigen, als bei Ihren früheren, die am zweiten Quartett mehr einen ruhigen Hintergrund haben, auf welchem das erste, als das hauptsächlich wortführende, sich klarer hervorhebt. Dadurch, daß das Konzertierende hier nur an vier Stimmen, nicht an acht verteilt ist, erhalten diese auch mehr Kontinuität, wodurch das Verfolgen und Zusammenhören erleichtert wird."[3])

Von sonstigen Aufführungen ist nur eine noch bekannt, welche Hubert Ries am 7. April 1850 zur Erinnerung an den 66jährigen Geburtstag seines Lehrers in einer Matinée zu Berlin veranstaltete. Mitwirkende waren: H. Ries, L. Ries (Sohn), E. Richter, Griebel — C. Lotze, G. Richter, Espenhahn.[4]) — Hierüber liegen mir zwei Besprechungen vor. Ein anonymer Korrespondent der „Neuen Berl. Musikztg." schreibt[5]): „Die Komposition ist ein in allen 4 Sätzen durchaus schönes Werk, voll Frische, Klarheit und Eigentümlichkeit." Der zweite Bericht stammt von H. v. Bülow, der sich damals als Mitarbeiter der Berliner Abend-Post die ersten literarischen Sporen verdiente. Dort heißt es[6]): „Gestern feierte die Akademie den 66. Geburtstag des Komponisten des „musikalischen Wohlwollens", L. Sp. Mit gewohnter Exaktheit und mit großer Eleganz wurden zwei der schönsten Kompositionen des alten Meisters, das Doppelquartett in G-moll und das Oktett in E-dur ausgeführt. Mangelt auch diesen beiden, wie allen Kompositionen Spohrs, die mutige Kraft eines Beethoven, ja selbst eines Haydn, so enthalten sie doch einen großen Reichtum herrlicher Melodien. Dieses Gefühl, Grazie und Noblesse können trotz aller Krittelsucht den Spohr'schen Kompositionen nicht abgesprochen werden. Möge die ringende Gegenwart bald eben so schöne, aber kräftigere musikalische Gestaltungen hervorrufen."

Das Werk kam gleichzeitig mit dem C-dur-Quartett op. 141 auf den Markt und wurde wie dieses von C. Böhme in der „Neuen Berl. Musikztg.", von Uhlig in der „N. Ztschr. f. M." in ähnlicher Weise besprochen.

Böhmer erkennt an,[7]), daß es sich von den früheren Arbeiten dieser Art durch größere Einfachheit in Hinsicht der Ausführung und durch gleiche Bedeutung beider Chöre vorteilhaft unterscheidet, und fährt fort: „Wir würden den zweiten Satz, worin die Durchführung einer kleinen, unbedeutenden Figur pizzicato von überraschender Wirkung ist, für den besten halten, wenn nicht sein Nachbar, das sehr originelle menuettartige Scherzo mit der gerechten Forderung: hübsch auch in die erste Reihe gestellt zu werden, hervorträte. Diesem Verlangen müssen wir um so mehr nachgeben, als der Meister sich hier beinahe selbst übertrifft. Nur die letzten Sätze scheinen heute unsere Guignons zu sein; das Finale befriedigt sogar weniger als das des Quartetts op. 141." Den Grund dafür findet er hauptsächlich in dem $^6/_4$-Takt des zweiten Themas, der den Schwung des Ganzen lähme.

Th. Uhlig[8]) bespricht das Werk zusammen mit dem Sextett op. 140. Er betont — sehr richtig — die Schwierigkeit, die nötigen Instrumentalisten dazu aufzubringen, und bespricht dann in derselben scharfen, etwas hämischen Art wie bei op. 141 das Bekannte, schon Dagewesene in diesen Stücken. Er schließt: „So kommt es denn, daß man bei den vorliegenden Werken Spohrs die Musik über die Spieler vergißt, während man z. B. bei einem Quartett Beethovens die Spieler über die Musik vergißt. Mit Vergnügen aber wird berichtet, daß die Gedanken der beiden Werke zwar nicht von Frische strotzen, diese Frische jedoch in einem höheren Grade offenbaren, als das früher besprochene 31. Quartett[9]) des Komponisten, sowie daß beide Werke eine außerordentliche Gewandtheit — namentlich was die Stimmführung anbelangt — verraten und mitunter schöne, wenn auch unmotivierte und in Wahrheit nichtssagende Instrumental-Effekte enthalten. Tondichter können aus dem Anhören dieser Werke und dem Studium dieser Partituren Manches von einem Komponisten lernen, der die Geheimnisse der Streichinstrumente und ihrer Verbindungen vollständig ergründet hat, wenn er in seinen Instrumentalkompositionen bis zur Tondichtung sich auch niemals erhebt."

---

1) Ueber die Datierung s. die Anmerkung zu op. 141. 2) II, 330.
3) Weiterhin äußert sich Hauptmann in interessanten Betrachtungen über Oktett und Doppel-Quartett.
4) und 5) N. Berl. Musikztg., 1850 Nr. 15. 6) Ausgewählte Schriften und Briefe, III, 13.
7) a. a. O, Jg. 1850, Nr. 9 vom 27. Febr. 8) a. a. O., 32, 211. 9) op. 141.

III. Die Quintette.

Einleitung. Wenn sich dem Streichquartett eine zweite Viola oder ein zweites Violoncell zugesellt, so verändern sich dadurch die ästhetischen und praktischen Bedingungen nicht unwesentlich. Die Vermehrung der Spieler, der größere Aufwand an Klang- und Schallkraft verbieten zu knappe Formen und dringen auf breitere Ausführung. Die größere Länge aber bedingt wiederum Themen, welche ihrer Natur nach einer größeren Ausdehnung und vielseitigen Deutung fähig sind, schärfere Charakteristik, mehr Reichtum an Abwechslung, Fülle und Leben. Die Vermehrung der Mittelstimmen zwingt die erste Violine, im allgemeinen höher hinaufzugehen als im Quartett, weil sie sonst jene einengen würde; aus demselben Grunde wird der Ambitus der tiefsten Stimme generell nach der Höhe zu beschränkt sein. — Die technischen Bereicherungen, welche der Zutritt einer fünften Stimme bewirkt, sind wesentlich orchestraler Natur; die wichtigsten sind folgende [1]: 1) Gegenüberstellung von zwei verschieden besetzten drei- oder auch vierstimmigen Gruppen, nach Art der mehrchörigen Anlage fünfstimmiger Vokalsätze im 16. Jahrhundert; 2) orchestermäßige Oktavenverdoppelungen, sei es des Basses oder der oberen Melodie, sei es auch einer begleitenden Mittelstimme; 3) Terzen- oder Sextenverdoppelungen; 4) Vermehrung des Vollklangs breit auseinandergelegter Harmonien; 5) der effektive Zuwachs einer Stimme für successive imitierende Einsätze; 6) vermehrte Fälle, wo von zwei wesentlichen Stimmen die eine verdoppelt, die andere verdreifacht wird. — Infolge dieser erweiterten Möglichkeiten ist es für den Komponisten eines Quintetts schwerer, den richtigen kammermusikalischen Ton zu wahren, als beim Quartett. Allein die Polyphonie ist das Lebenselement auch des Quintetts. Daher soll seine Wirkung so wenig als die des Quartetts eine massenhafte sein; „auch sie beruht auf der charakteristischen Bewegung der Individuen, welche eine größere Freiheit erheischt, damit diese Bewegung mehrfacher und verschiedener Kräfte nicht allein als eine geordnete, sondern als eine lebendige sich darstelle.“ [2])

In der Besetzung des Streichquintetts ist die Verdoppelung der Viola und des Violoncells möglich. Auf Klangfarbe und Satztechnik hat die Wahl des zu verdoppelnden Instruments naturgemäß den größten Einfluß. Zwei Violoncelli bringen einen eigenartigen, sensiblen, saftigen Klang in das Ensemble hinein; der etwas aufdringliche, sehrende Ton des Instruments erhält dadurch eine Verstärkung, die leicht zu einer Ermüdung des Ohres führen kann. Der etwas gedrückte Ton der Viola ist nicht so leuchtend im Colorit, er tritt mehr zurück, und läßt sich leichter aufsaugen, sodaß die Gesamt-Klangfarbe neutraler bleibt. Für eingehende thematische Arbeit ist die Verwendung zweier Bratschen praktischer, während es eines ganz besonders glücklichen Tonsinns bedarf, zwei Cellostimmen zur völligen Befriedigung des Hörers zu führen. [3])

In der Geschichte dieser Kunstgattung besteht die Differenz in der Besetzung von Anfang an. Es läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob Boccherini oder Mozart die ersten Quintette schrieben. Der italienische Meister (1743—1805), ein vorzüglicher Virtuose auf dem Violoncell, kam 1769 nach Madrid als Kammervirtuos des Infanten Luiz von Spanien. Dessen Quartett bestand aus den Mitgliedern der Familie Font; indem Boccherini als fünfter hinzutrat, kam er so von selber auf die Idee, Quintette zu schreiben. Nach Picquot [4]) verfertigte er das erste Quintett im Jahre 1771. Die Gesamtzahl seiner Quintette erreicht die ungeheure Anzahl von 125; sie sind alle — bis auf 12 — für 2 Violoncelle berechnet; diese 12 sind nachgelassene Werke, die ursprünglich für Quartett und Guitarre komponiert waren und von Garnault für Streichquintett (mit 2 Bratschen) arrangiert wurden. Die Zahl seiner Quartette ist kaum minder groß (91). — Seine Quintette blieben sich in ihrer Art bis zuletzt gleich, eine Entwickelung ist kaum bemerklich. Seine Musik wird stilistisch von der Mannheimer Schule beeinflußt, sie ist, wie man sich aus den wenigen neugedruckten Partituren überzeugen kann, nicht tief, aber urmusikalisch und oft voll bezaubernder Anmut. Er besitzt aber auch Humor, und einen starken Sinn für aparte Klangwirkungen. Sein Lieblingsinstrument hat er natürlich besonders gut bedacht, die Ausführung der Violoncell-Parte verlangt eine bedeutende Technik. Vom kontrapunktischen Standpunkt aus ist seine Musik etwas leicht gezimmert, und außer der damit zusammenhängenden, zum Salonmäßigen neigenden, eleganten Glätte ist es wohl vor allem der bei dem Südländer leichter erklärliche Mangel an Ernst und Würde gewesen — welchen Spohr als das Haupterfordernis einer gehaltvollen Musik ansah — der die Ursache war, daß der deutsche Meister zu Boccherinis Quintetten eine schroff ablehnende Haltung annahm. In einem Brief aus seinem Pariser Aufenthalt (1821) tadelt er vor allem „das oft Kindische der Melodien und die Magerkeit der fast immer nur dreistimmigen Harmonien.“ [5])

[1]) Nach einer Aufzählung bei Thayer-Deiters-Riemann, Beethoven, II, 266.
[2]) Jahn, Mozart, II, 222. [3]) Ein Musterbeispiel dieser Art ist Schubert's C-dur-Quintett.
[4]) A. a. O, S. 29. [5]) II, 138.

Etwa gleichzeitig mit Boccherini begann Mozart die Komposition von Quintetten. Das erste, eine Transposition der 1780 erschienenen großen Bläserserenade in B-dur, ist trotz der Datierung von 1768 zeitlich nicht ganz sicher zu bestimmen.[1]) Die Niederschrift des nächsten, gemeinhin als „ersten" bezeichneten Quintetts geschah 1773. Es folgten darauf noch fünf weitere, von denen das in g-moll am höchsten geschätzt wird. Mozart verdoppelte in allen die Bratsche. Er kann nicht nur, mit Boccherini, als Schöpfer der Gattung gelten, ihm gebührt auch der Ruhm, sie auf ihren höchsten Gipfel geführt zu haben. Die Quintette zählen überhaupt, in weit höherem Maße als seine Quartette, zu seinen genialsten Arbeiten, wie denn J. Haydn's Wort bezeugt: „Wenn Mozart nichts anderes komponiert hätte als seine Violinquintetten und für die Kirche sein Requiem, wäre er schon dadurch unsterblich geworden." [2])

Merkwürdig ist die Tatsache, daß Jos. Haydn, der doch in seiner letzten Zeit so vieles von Mozart annahm, keine Quintette komponiert hat. An Ries[3]) soll er auf eine diesbezügliche Frage geantwortet haben: er habe immer an vier Stimmen genug, während er auf die gleiche Frage A. Rombergs erwiderte, es sei nie eines bei ihm bestellt.[4]) Letzteres wird wohl der maßgeblichere Grund zu Haydn's Abstinenz, wie zu Mozarts Tätigkeit auf diesem Gebiete gewesen sein.[5]) Dagegen hat sein Bruder Michael Haydn 6 Quintette (mit 2 Violen) hinterlassen, von denen zwei (C-dur, als „op. 88 von Joseph Haydn" gedruckt[6]), und eines in G-dur) fälschlich seinem Bruder zugeschrieben wurden und noch werden.

Beethoven, in Haydn's Spuren wandelnd, betätigte sich nur einmal als Quintettkomponist, mit dem op. 29; op. 4 ist bekanntlich nur eine Uebertragung des 1834 erschienenen Blas-Oktetts. Als Nachfolger Mozarts schreibt auch er für 2 Bratschen.

So ist es denn auch nahezu selbstverständlich, daß Spohr ihm in diesem Punkte folgt; indem er das exotisch-romantische Kolorit verschmäht, welches die Verdoppelung des Violoncells dem Klange verleiht, offenbart er, daß er im tiefsten Wesensgrunde mehr Klassizist, als Romantiker ist. — Die Wahl bei der Besetzung des Quintetts wirft, wie man wohl behaupten kann, in jedem Falle ein bezeichnendes Licht auf die innerste Individualität eines Komponisten. Ohne auf die weitere Entwickelung des Quintetts einzugehen (was hier zu weit führen würde), seien daher nach diesem Gesichtspunkt die namhaftesten Autoren bis auf die neueste Zeit rubriziert[7]):

Für 2 Violen schrieben: Krommer, Danzi (op. 66, [Fétis]), A. und B. Romberg, Reicha, J. P. Pixis, F. E. Fesca, Mayseder, Mendelssohn, Gade, Wiechmann, Brahms, A. Rubinstein, v. Herzogenberg, Bruckner, Gernstein, Svendsen, Weingartner. — Für 2 Violoncelle: Schubert, Cherubini, Dobrzynski, L. de St.-Lubin, F. Lachner, Gebel, Bazzini, Draeseke, Goldmark, Klughardt, B. Scholz, Glazunow, W. Berger, Kaun.[8]) — Eine kleinere Zahl von Meistern wendete beide Besetzungsarten nebeneinander an: Onslow, Hirschbach, Reißiger, Veit, Tanéiew, Dvorak. — Onslow[9]) und Dvorak schrieben auch Quintette mit dem Kontrabaß als unterster Stimme. — Eine abweichende Besetzung haben ein C-dur-Quintett von Albrechtsberger[10]): 3 Violinen, Viola und Basso, sowie ein Quintett op. 19 von Karl Schuberth: 4 Vcelli, Cb. (!)

1.

op. 33, Nr. 1. Es-dur.

Der erste Satz, Allegro, c, Es-dur

hat ein einziges Hauptthema, welches sich in den Tönen des Es-dur-Dreiklangs unisono auf und ab bewegt. Mit mehreren Anhängseln zusammen bietet es auch Material genug für einen echten und rechten Sonatensatz. Nun ergibt sich zwar manche schöne Bildung in den Kontrapunkten, die zu dem Thema erfunden werden, aber das virtuose Element feiert hier wahre Triumphe und überwuchert auf weite Strecken alles thematische Leben, sodaß man zeitweise ein Quatuor brillant zu hören glaubt. Die Mittelstimmen müssen sich im ganzen Satze mit einer außerordentlich bescheidenen Rolle begnügen. Ein weiterer Mangel ist die unbelebte Rhythmik. Dem Satz ist, was technische Arbeit und Formenwesen betrifft, eine elegante Glätte eigen, aber er läßt doch kalt, da er nicht viel mehr als die schulmäßige Lösung eines kompositionstechnischen Problems bietet.

Zweiter Satz. Larghetto, $^6/_8$, c-moll.

Zu dumpfen, merkwürdig abgerissenen Akkorden, die ratlos einen Weg aus der Finsternis zu suchen scheinen, ertönt nach einigen Takten in der Primgeige eine langgezogene, mit Klagelauten beginnende Melodie, die sich bald in ein Melos voll süßesten Trostes verwandelt. Später tritt sie auch in den tieferen Instrumenten auf, dabei immer mehr

[1]) Siehe Köchel, Mozart-Verzeichnis Nr. 46. [2]) Jahn, a. a. O., II, 700. [3]) Ries, Notizen, S. 85.
[4]) Jahn, I, 307. [5]) So nimmt auch Jahn an (II, 221).
[6]) Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, XIV, 2 (Seite XXVII).
[7]) Z. T. nach Altmann's Katalog zusammengestellt.
[8]) Die Neuzeit bevorzugt also offenbar die Verdoppelung des Cellos.
[9]) In den Partituren sind sämtliche Onslow'schen Quintette für 2 Vcelli geschrieben; die auf dem Titelblatt angegebenen Besetzungen ad libitum sind wohl hauptsächlich aus einer Connivenz gegen die Verleger zu erklären.
[10]) Publiziert in den Denkmälern österr. Tonkunst, XVI, 2.

an Herbigkeit des Leides zunehmend, und verstummt schließlich ganz, sodaß die primäre Bedeutung der scheinbar begleitenden Akkorde klar hervortritt. Diese recken sich nun in gewaltigem Schmerz auf, um allmählich wieder in abgebrochenen Seufzern zu verstummen. Rhythmisch und harmonisch ist dieser Abschnitt ganz eigenartig und ergreifend gestaltet, er nähert sich im Ausdruck der Beschreibung einer tragischen dramatischen Situation. Seine tiefe Schwermut ist keineswegs identisch mit der sanften Elegie, die für den späteren Spohr so typisch ist; sie besitzt eher eine starre Größe. — Ein freundlicher, doch reichlich spielerischer Dursatz unterbricht mit anmutig fließenden Sechzehnteln zweimal das lastende Dunkel.

Minuetto. Moderato, $^3/_4$, Es-dur.

Das sorgfältig gearbeitete Minuetto ist heiteren, liebenswürdigen Charakters, bietet aber wenig Besonderes. Originell ist dagegen das Trio (in As-dur) rhythmisiert, und harmonisch stark mit romantischem Geiste gewürzt.

Der vierte Satz, Finale, Allegretto, $^2/_4$, Es-dur

hat die Form eines Sonatensatzes; inhaltlich hält er sich durchaus in dem Rahmen einer leichten, aber geistreichen Konversation. Das erste Thema hat infolge des charakteristischen Septimensprungs eine schwache Dosis von Sentimentalität, verfällt aber bald in den bei Schlußsätzen üblichen Sechzehntel-Galopp. Ruhiger, idyllischer beginnt das zweite Thema: es wird dann weiterhin mit einer wahren Perlenschnur von Koloraturen geschmückt. Die ergiebige Gestaltungskraft des Komponisten, das wählerische, stets wechselnde harmonische Gewand weiß die Zuhörer darüber hinwegzutäuschen, daß er eigentlich immer dasselbe sagt.

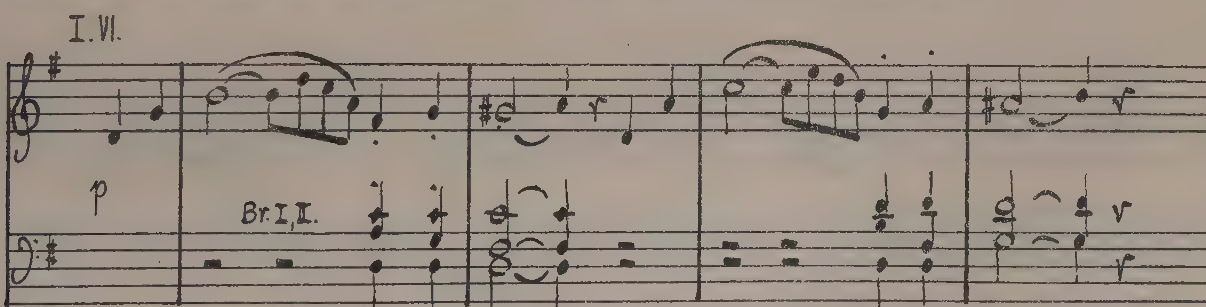
Allgemeine Charakteristik. Das Quintett ist in allen Sätzen reich und interessant durchgearbeitet. An innerem Gehalt steht das Larghetto den andern voran, es birgt in seinem Hauptteil eine starke poetische Stimmungskraft. Auch das Finale ist nicht arm an hübschen Eingebungen. Das Manko des Hauptsatzes an seelischer Wärme verschlechtert aber den Gesamtwert des Quintetts. — In der Schreibweise tritt das konzertante Element bald stärker (wie im 1. Satz), bald schwächer hervor. Die Mittelsätze halten sich davon meist frei.

2.

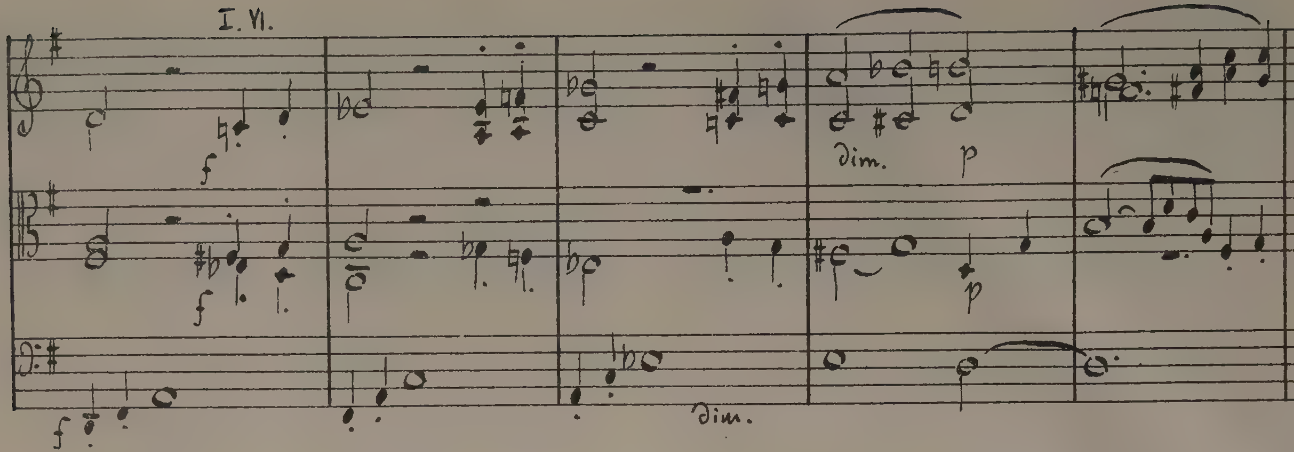
op. 33, Nr. 2. G-dur.

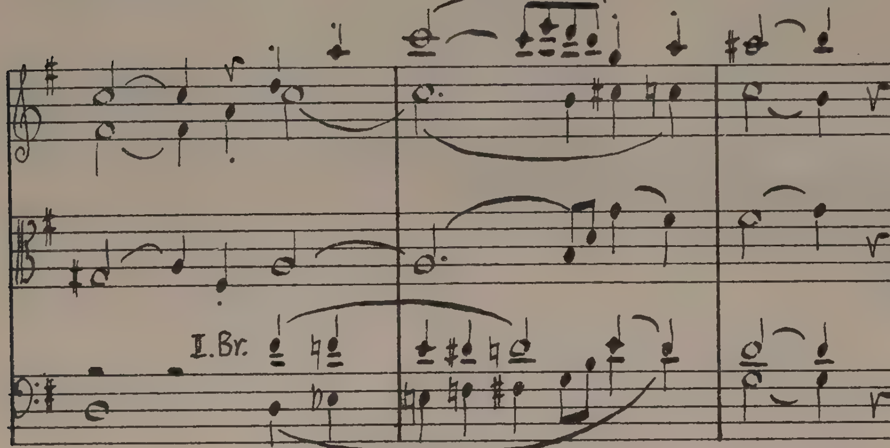
Der erste Satz, Allegro, $^3/_2$, G-dur

hat ebenfalls, wie der vorige, nur ein einziges Thema. Sehr unscheinbar, fast dürftig beginnt es:

88.


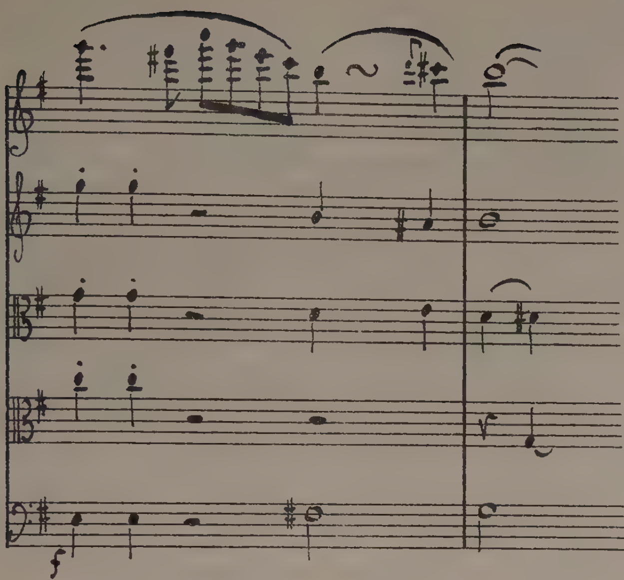
aber dieser Beschränkung liegt weise Oekonomie zu Grunde. Nachdem die erste achttaktige Periode sich in einer volleren Austönung wiederholt hat, verjagt ein kräftiges, nach e-moll führendes Unisono mit einem Schlage die bisherige gemütliche Ruhe. Neue zuckende Accente geben im Verein mit einer fieberhaften Triolenbegleitung dem harmlosen Thema ein wild dramatisches Leben. Nach einigen kühnen Modulationen erscheint als zweites Thema eine liebliche Umbildung des Hauptgedankens, aus dem mit leichter Hand alles Ernsthafte entfernt ist; gleich darauf verdüstert es sich in Moll, und führt ein Bild echt Spohrischer Wehmut herauf. Die weitere Entwicklung der Gesangsgruppe wird durch lange, sehr schwierige Bravourpassagen des ersten Geigers abgeschlossen, während von den begleitenden Stimmen die Verbindung mit dem Thema aufrecht erhalten wird. — Der Durchführungsteil bringt noch mehrere neue Bilder dazu, hauptsächlich eine düstere Moll-Cantilene, welche, von leidenschaftlichen Kontrapunkten begleitet, allmählich wieder sanftere Züge annimmt. Der Uebergang zum dritten Teil ist so charakteristisch für Spohr, daß er hier wiedergegeben sei:

89. 



Bemerkenswert ist die wundervolle, echt romantische Einführung des Quartsextakkordes von G-dur; spezifisch Spohrisch ist die gleich darauf folgende Trübung zu dem verminderten Akkord, sowie die allzu kunstvolle Harmonisierung der nächsten Takte. — Die starke Veränderung des Themas setzt sich im größten Teil der ersten Hälfte der Wiederholung fort, was bei Spohr nur in den Werken seiner Blütezeit anzutreffen ist. Dabei kommen noch folgende erstaunliche Fortrückungen vor:

90. 



In der Tat für die damalige Zeit eine kühne harmonische Neuerung! — Vor allem ist in dem Satze bewundernswert die Schaffenskraft seiner Phantasie, welche mit Leichtigkeit ein ziemlich sprödes Material zu immer neuen Formen umzugießen weiß. Denjenigen Kritikern, welche (nach dem Beispiel Chrysanders) Spohr für einen schlechten Kontrapunktiker ansehen, sei dieser Satz — nebst manchem andern! — zum Studium empfohlen.

Im zweiten Satz, Scherzo, 3/4, g-moll

waltet ein grimmiger, wilder Humor, der sich in bizarren Sprüngen Luft macht; heftige Sforzatos verstärken diesen Charakter. Das Trio (in G-dur) fällt leider gegen den Hauptsatz total ab. Es besteht, wie so viele seines Gleichen, aus gefälligen, nichtssagenden Skalenmotiven.

Das Andante, 2/4, B-dur

enthält vier Variationen über einem Thema, das sich, wie die meisten derartig bearbeiteten Sätze Spohrs, in graziös abgemessenen Schritten bewegt. In der ersten Variation wird der Vordersatz zweistimmig vorgetragen — die Melodie und ein Sechzehntel-Kontrapunkt, — der Nachsatz fünfstimmig. Die zweite umkleidet das Thema mit Sechzehnteln, die vierte in Sechzehntel-Triolen. Am interessantesten ist die dritte (in b-moll), hauptsächlich auch wegen des durch den punktierten Rhythmus völlig veränderten, kräftigen Kolorits. — Die geschickte und abwechslungsreiche Ausnutzung der Instrumente läßt eine Ermüdung des Hörers nicht zu.

Finale. Allegro, 2/2, g-moll.

Obwohl in Sonatenform gegliedert, bringt der Satz gleich zu Anfang die beiden Hauptthemen nacheinander. Dieses Verfahren ist insofern berechtigt, als diese nur verschiedene Ausprägungen desselben Grundgedankens sind. Das erste, schwermütige Thema ist in Melodie und Begleitung so angelegt, daß sich die baldige Umwandlung in Dur schon herauswittern läßt; das zweite, nur scheinbar nach Inhalt und keckem Warf grundverschieden vom ersten, verscheucht wie Sonnenschein die Wolken der Melancholie, und ein richtiges Aprilwetter hält den größten Teil des Satzes hindurch auch ferner an. Wie der gedankliche Inhalt, so ist auch die Kunst der thematischen Arbeit bemerkenswert hoch. — Eine Stelle erinnert an den Schluß des ersten Satzes von Spohrs Klaviersonate (op. 125).

Allgemeine Charakteristik. Spohrs erstes Quintett ist mit der gleichen Sorgfalt und Liebe behandelt wie das ein Jahr später entstandene erste Rombergquartett. Als Komponist — außer von Violinkonzerten — noch verhältnismäßig unbekannt, wollte er sein Bestes daran setzen, sich vor der Welt auch in der schwierigsten Gattung als Meister zu zeigen. In der Kunst, Motive zu verändern, umzudeuten und mit ihren Bruchstücken zu arbeiten, entfaltet er hier eine konzentrierte Energie wie später nicht wieder. An innerer Größe und Tiefe erreicht das Quintett die Höhe von op. 29, Nr. 1 freilich nicht. Aber jeder Satz ist in seiner Art vortrefflich, nur das Trio des Scherzos möchte man sich gehaltvoller denken. Das erste Allegro ist die Krone des Werks, in ihm sind auch zahlreiche harmonische Schönheiten aufgehäuft, sodaß er einen wichtigen Beitrag zur Entwickelung der frühromantischen Harmonik bildet. Stilistisch bleibt das Werk im weitaus überwiegenden Teil dem echten kammermusikalischen Geist getreu; nur im ersten Satz findet sich einmal eine starke Entgleisung in das Gebiet des Konzerts.

In der Beherrschung der Kunstmittel zeigt Spohr bei seinem ersten Versuch gleich einen sicheren Blick, wenngleich noch nicht alle Chancen ausgenützt sind. So tritt die 1. Bratsche nicht so hervor, wie ihr gemeinhin, und auch in den späteren Spohrschen Quintetten, zukommt. Auch das Violoncell hält sich noch mit einer gewissen Aengstlichkeit im Grunde der Harmonie auf, und wird nur ganz selten von der 2. Viola in der Funktion des Basses abgelöst. An den wenigen Verdoppelungen und Pausen eines Instruments zeigt sich, daß Spohr der reelle fünfstimmige Satz wenig

Mühe macht, und daß er andererseits die orchestralen Klippen vermeidet. Am vorzüglichsten sind die erweiterten Klangmöglichkeiten in den Variationen des langsamen Satzes ausgenutzt.

Historische und bibliographische Notizen zu op. 33. Die beiden Quintette gehören zu den Arbeiten, welche Spohr für seinen Gönner Johann Tost in Wien schrieb. Das G-dur-Quintett ist zuerst entstanden, am Schlusse des Jahres 1813 [1]), vom Verleger wurde es aus Versehen mit Nr. 2 bezeichnet; das Es-dur-Quintett wurde nach Ausweis des Autographs im August 1814 beendigt.

Die Original-Partituren befinden sich in der Berliner Bibliothek. Nr. 1, querfolio, 20 Bl., 39 beschrieb. S., 16linig, hat die eigenhändige Ueberschrift: Quintetto, composé par Louis Spohr. Aout 1814. — Nr. 2, querfolio, 30 Bl., 55 beschr. S., 16linig, ist von Spohr selber überschrieben: Quintetto composta de Luigi Spohr. Quer am Rande der ersten Seite steht von fremder Handschrift: Grand Quintetto pour deux Violons, deux Altos et Violoncello composée et dedié a Monsieur Jean Tost op. 33 Nr. 2 Verlags Nr. 2349.

Die beiden Werke erschienen, als ‚Grand Quintuor' bezeichnet, im Verlage der Chemischen Druckerei, Wien (S. A. Steiner), Pr. je 3 Fl., und zwar Nr. 1 bis längstens Ende des Jahres 1815 [2]), mit der Widmung auf dem Titelblatt: dédié Monsieur Jean Tost de Vienne; Nr. 2 erst zwischen Ostern 1818 und 1819 [3]).

Es scheint also fast, als ob sich der Verleger nicht nur mit der Nummerierung der beiden Quintette, sondern auch mit der Angabe der Dedikation geirrt hat. Psychologische Gründe sprechen eher dafür, daß Spohr seinem Gönner das zuerst geschriebene G-dur-Quintett zugeeignet hat.

Eine Neuauflage der Quintette wurde 1828 nötig. Außerdem erschienen sie bei Richault-Paris [4]).

Arrangements, für Klavier zu 4 Hd.: Nr. 1 von Adolph Hesse, (Organist in Breslau, ein vertrauter Freund Spohrs) [5]), 1836 (Pr. 5 Mk.). [6])

Nr. 2 von Albert Agthe, bei Friedr. Hofmeister-Leipzig, 1823 (Pr. 2 Thlr.) [7]).

Spohr war namentlich auf sein erstes Quintett sehr stolz, und trug es häufig vor. So auf der Rückreise von Italien, als er 1817 in Mannheim angekommen war. Der dortige Korrespondent der ‚A. M. Z.' berichtet über ein Konzert Spohrs und meint von dem Quintett [8]): „Was aber Ref. am allermeisten erfreute, war ein Quintett (in G), welches Spohr den folgenden Tag in einem Privatzirkel vortrug. Lange habe ich keine Komposition gehört, die in jeder Rücksicht so originell und klassisch schön ist, wie diese" etc. — Als der Meister seine Quintette im Frühjahr 1819 in Hamburg einigemal vortrug, wurden sie ebenfalls enthusiastisch aufgenommen. [9]) In Paris (1821) hatte er, wie er berichtet [10]), keine Gelegenheit, auch nur eines von ihnen vorzutragen. „Ich fand dafür aber ein sehr empfängliches Auditorium auf der Rückreise in Straßburg, wohin der Sinn für Quartettmusik bereits mehr aus dem benachbarten Deutschland gedrungen war. Besonders war es das Quintett in G-dur mit dem melancholisch-lustigen Finale, welches bald der Liebling der dortigen Musikfreunde wurde, und auf ihre Bitte den Schluß jeder Quartettpartie bildete."

Sonstige verbürgte Aufführungen: Nr. 1: Breslau, Winter 1837/38 im Abonn.-Konzert des Breslauer Künstlervereins (Lüstner und Gen.). [11])

Nr. 2: Berlin, 27. Nov. 1831 von Gebr. Ganz, Zimmermann, Maurer u. s. w. [12]), ferner im Jan. 1833 in einer Abendunterhaltung der Gebr. Ganz. [13]) Das eine Mal wird es „wertvoll", das andere Mal „gediegen" genannt. — Aus Prag besagt eine Nachricht vom Januar 1837, daß Pixis es kurz zuvor gespielt hatte. [14]) — Brieg: beim 8. schlesischen Musikfest, 1. Aug. 1839, vom Breslauer Künstlerverein (Lüstner etc). [15]) — Frankfurt a. M.: 1855 vom Wolff'schen Quartettzirkel [16]).

Spohr berichtet uns ausführlich, wie er bald nach Vollendung des G-dur-Quintetts (er nennt es beharrlich ‚Quartett') dessentwegen in eine literarische Fehde verwickelt wurde, welche die erste und auch die letzte gewesen ist, die er seiner Kompositionen halber je geführt hat. „Es fand", schreibt er, „bei den Künstlern und Kunstkennern Wiens eine besonders günstige Aufnahme, und auch ich hielt es, und mit Recht, für das Beste, was ich bis dahin geschrieben hatte. Um so kränkender mußte es für mich sein, daß der Rezensent eines damaligen Wiener Kunstblattes gar nichts Gutes daran finden wollte. Besonders fühlte ich mich durch die hämische Weise verletzt, womit derselbe von der theoretischen Bearbeitung des ersten Satzes sprach, die mein Stolz war und die Bewunderung der Kenner erregt hatte. Noch jetzt, nach so langer Zeit, erinnere ich mich jener Worte, die ungefähr so hießen: „Dieses ewige Wiederkäuen des Thema in allen Stimmen und Tonlagen kommt mir vor, wie wenn man einem dummen Bedienten einen Auftrag

---

[1]) I, 194.
[2]) Hofmeister, Handb. 1817. — Im Intell.-Bl. der ‚A. M. Z.' erst im März 1816 angezeigt.
[3]) Hofmeister, Handb. 1819. [4]) Hofmeister, Handb. 1828. [5]) Ueber Hesse s. II, 211.
[6]) Allgem. Mus. Anz., Wien, Jg. 1836, S. 153. [7]) Intell.-Bl. der ‚A. M. Z.', beigelegt 11. 6. 1823.
[8]) A. M. Z. 20, 379. [9]) II, 71. [10]) II, 143. [11]) A. M. Z. 40, 391.
[12]) ibid. 33, 867. [13]) ibid. 34, 157. [14]) ibid. 39, 91. [15]) A. M. Z. 41, 746
[16]) N. Ztschr. f M., 42, 209

„zu geben hat, den er nicht begreifen kann und den man daher unzählige Male in den verschiedensten Sprachwendungen wiederholen muß, damit er klar werde. Für solche dumme Bedienten scheint der Komponist seine Zuhörer zu halten!“

„Ich erfuhr bald, daß der ungenannte Rezensent Herr von Mosel[1]) sei, der Komponist einer lyrischen Tragödie „Salem“, von der ich allerdings sehr vorlaut gesagt hatte: „Ich habe im Leben nichts Langweiligeres gehört.“ Dieses Urteil war unglücklicherweise dem Komponisten zu Ohren gekommen und hatte seine Galle in so hohem Grade erregt. Herr von Tost, der auf meine Kompositionen, besonders solche, die er in seiner Mappe hatte, stolzer war, als der Komponist selbst, ließ nicht nach, bis ich eine Antikritik geschrieben hatte. Was ich zur Abwehr und besonders zur Verteidigung meiner thematischen Durchführung sagte, erinnere ich mich nicht mehr, wohl aber, daß ich es an Seitenhieben auf „Salem“ nicht fehlen ließ. Dies goß Oel in's Feuer, und so entspann sich eine Fehde, die noch lange fortgesetzt worden wäre, hätte nicht die Zensur einen Riegel vorgeschoben“.[2])

Außer jener gehässigen Kritik des Herrn v. Mosel, die sich Spohr so tief eingeprägt hatte, erschienen nur lobende Urteile. Eine sehr ausführliche Rezension brachte die ‚A. M. Z.‘ im J. 1820[3]), welche hier im Auszuge wiedergegeben sei. 1) Es-dur-Quintett. „Der 1. Satz hat einen männlich-würdevollen Ton; besonders kunstvoll ist die Behandlung des Themas im zweiten Teil. — Das Larghetto fängt recht mystisch an, und die nach dem dritten Takte mit einem einfachen Klagegesange über das wiederholte Thema eintretende erste Viol. vermehrt die melancholische Spannung.“ — „Der Menuetto besitzt Laune, viele Lebendigkeit — — das sanfte, wirklich graziöse Trio kontrastiert dagegen effektvoll. — — Im Finale ist der Hauptgedanke vortrefflich durchgearbeitet, und frappante Modulationen sind als zweckmäßige Reizmittel fruchtbringend angewendet.“ — 2) G-dur-Quintett. „Das 1. Allegro ist meisterhaft gehalten. Das ruhige, ausdrucksvolle Motiv folgt uns getreuer, als der eigene Schatten und ist immer willkommen. — Das Scherzo mit seinem gemütlichen Trio enthält eine reichliche Dosis attischen Salzes; der Kenner wird sich besonders an der genialen Verteilung, Verkürzung und Umgestaltung des Thema, der Liebhaber vielmehr an der pikanten Struktur des Ganzen erheitern und vergnügen.“ Das Andante mit den Variationen analysiert der Referent sehr eingehend; er schließt seine Bemerkungen darüber mit den Worten: „Herrlicheres in dieser Art hat selbst Haydn, Mozart und Beethoven nicht geschaffen. Man muß die köstlichen Ideenkombinationen dieses Tonstücks in der Partitur studieren, um von der unbeschreiblich zauberischen Wirkung desselben und von der hohen wissenschaftlichen Kunstbildung des Meisters eine gründlich klare Ansicht zu erhalten. — Auch das Finale . . . ist eine wahre Schatzkammer von Juwelen, deren Strahlenschimmer durch die sinnreiche Einfassung nur noch mehr herausgehoben wird. Unter vielen Raritäten mag nur eine namhaft werden, daß nämlich das Thema, anfänglich in G-moll, in der Folge auch über die Es-Harmonie gelegt ist, und somit — nach E. Th. A. Hoffmann zu sprechen — gleichsam zum Doppelgänger wird.“

Die hohe Achtung, deren sich die beiden ersten Quintette allgemein erfreuten, spiegelt sich auch in den Besprechungen der Klavier-Arrangements (s. oben). Da heißt es von dem in Es[4]): Daß Spohrs erstes Quintett ein ganz köstlicher Ohrenschmaus sei, weiß Jeder, der es auch nur einmal im Leben gehört; und wem's nie so wohl geworden, ist wahrlich zu bedauern.“ — Und Nr. 2 wird genannt ein „allen Freunden Spohrscher Kompositionen (und welcher Freund guter Musik wäre nicht auch der ihrige?) bekanntes und ganz vorzüglich wertes Quintett, das auch ganz gewiß, wie unter die gearbeitetsten, so überhaupt unter die schönsten Instrumentalstücke dieses Meisters gehört.“

Endlich sei noch auf die allgemeiner gehaltenen kritischen Betrachtungen der ‚Wiener musikal. Ztg.“ vom J. 1820 verwiesen, welche sich auch auf das Quartett op. 30 beziehen, und bei der Besprechung jenes Werks bereits wiedergegeben sind.

3.

op. 69. h-moll.

Erster Satz, Allegro, c, h-moll.

Die innere Stilwandlung, welche sich bei Spohr in der zwischen seinem zweiten und dritten Quintett liegenden Zeit vollzogen hat, läßt sich gut an einem Vergleich ihrer ersten Sätze studieren. Statt Kraft und Frische ein intensiver melancholischer Duft, ein Schwelgen in Stimmungen von weher Süßigkeit. Das Jugendlich-Kernige, das trotz aller romantischen Beigaben in den beiden ersten Quintetten, als Niederschlag der klassischen Einflüsse, dominiert, macht jetzt der starken Betonung des Schwärmerischen, Sensitiven, der weich verschwimmenden Linie Platz. Nicht leicht dürfte sich ein zweites Muster finden, in dem sich die sanfte und zugleich würdevolle, stets in edler, stolzer Haltung verbleibende Elegik Spohrs so plastisch verkörpert wie in dem Anfangsthema:

---

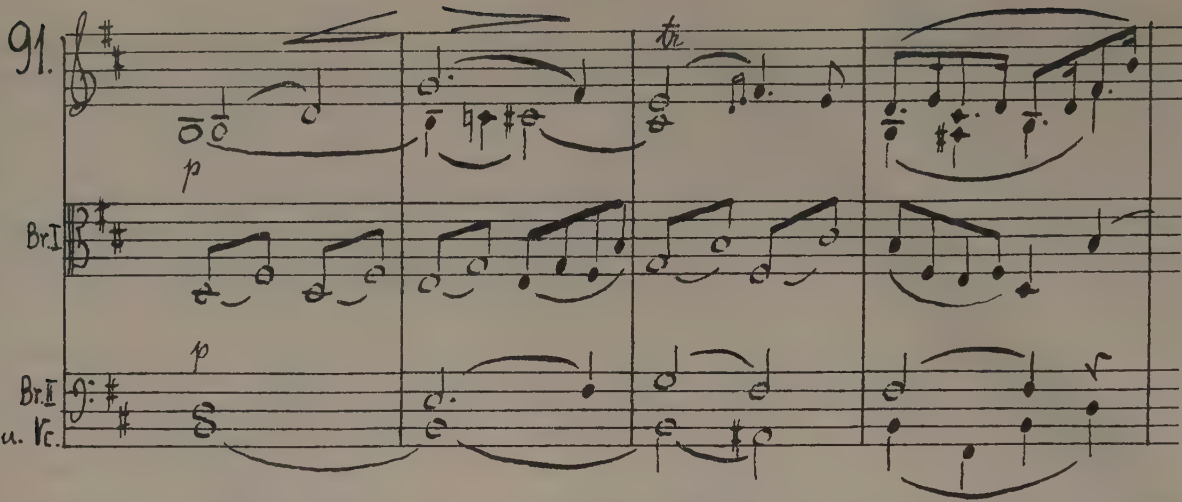
[1]) Ignaz Franz Edler von Mosel, verdienter Musikschriftsteller, 1772—1844.

[2]) Welches Kunstblatt der Tummelplatz dieser Fehde war, ließ sich nicht feststellen, was namentlich in Hinblick auf Spohr's Verteidigung zu bedauern ist.

[3]) A. M. Z., 22, 238.

[4]) Allg. Mus. Anz., 1836, S. 153.

91.



Die heftigeren Accente, wie sie in op. 33 auftreten, bleiben jetzt weg; jeder Takt ist von einer bis in's Nervöse verfeinerten Sentimentalität erfüllt, die alles aufs behutsamste anfaßt und die größte Scheu trägt, das verwundete Herz nach außen hin aufzudecken, oder sich in tobenden Ausbrüchen zu erleichtern. Die Modulationen sind verfeinert, fast überzart, und machen deshalb manchmal einen gekünstelten Eindruck. — Auch hier ist der Satz auf einem Thema aufgebaut. Die Stelle des zweiten Hauptgedankens nimmt eine Transposition desselben in D- (später H-) dur ein, ohne daß sich damit der Charakter der Musik änderte. Wie in op. 33 Nr. 2, so ist der Komponist auch hier bemüht, einer langen konzertierenden Partie (vor der Schlußgruppe) durch Untermalen mit thematischen Motiven einen Schein innerer Berechtigung zu verleihen. Die Durchführung des Themas ist vielfach großartig zu nennen, steht aber nicht immer auf der Höhe des G-dur-Quintetts, denn es machen sich hie und da auch öde Flächen breit. — Die Rhythmik ist auffallend lahm behandelt.

Der zweite Satz, Scherzo, $^3/_4$, D-dur

ist ein prächtiges Gegenstück zu dem von lyrischen Empfindungen überfließenden ersten Satze. Der ungestüme Lauf seines kernigen Hauptthemas wird anfangs durch mehrere Halte gebremst, findet dann aber eine keck dahinstürmende, gesunde Fortsetzung. Auf den in knapper Miniaturarbeit gehaltenen Hauptsatz folgt ein in seiner Art ebenso wundervolles Trio ($^6/_4$, h-moll) mit einer weitgeschwungenen elegischen Melodie und einem balladenhaften Ritornell. Das Ganze hat viel Zug und Schwung und gehört unstreitig zu den erlesensten Produkten des Spohrschen Kunstgeistes.

Im Adagio, $^3/_4$, G-dur

schwingt sich ein seelenvoller Gesang aus der Tiefe des Herzens empor; in seiner erhabenen Schönheit und stolzen, einfachen Größe findet er unter den langsamen Sätzen des Meisters nicht leicht seines Gleichen. Seine himmlische Ruhe vermag ein kurzer Zwischensatz mit viel Synkopen und krauser Chromatik kaum zu trüben. Der Schluß des Satzes ist schon ganz in der Art und Weise der Spätwerke des Meisters gestaltet: ein allmähliges Verlöschen mit starker Betonung der Moll-Unterdominante.

Vierter Satz. Rondo. Allegretto, $^6/_8$, h-moll.

Das Thema, nach Art einer Barcarole, ist nicht übel erfunden, findet aber an den Zwischenthemen nicht genügenden Kontrast, da sie sich teils in unbedeutendem Figurenwerk erschöpfen, teils zu sehr mit dem Hauptgedanken übereinstimmen. So ist dem an sich ausgezeichnet gearbeiteten Satze eine gewisse Monotonie nicht abzusprechen.

Allgemeines. Dieses Quintett ist ein markantes Beispiel für den zur größten Exclusivität gediehenen Ausdrucksstil des Meisters. — Mit Ausnahme des schwächeren Finales liegt in allen Sätzen ein Zug ins Weite und Große, eine wundersame Stimmung, deren Genuß erhöht wird bei der Betrachtung der feinen Filigranarbeit des Gewebes. Unter den sieben Quintetten gebührt ihm der erste Rang. — Die Schreibart ist nicht im eigentlichsten Sinne polyphon und läßt vielfach eine konzertante Behandlung der Oberstimme erkennen.

Spohr vollendete sein drittes Quintett im April 1826 und gab es bei Peters in Verlag, wo es im Sommer 1827 herauskam[1]) (Pr. 2 Thlr. 16 Gr.). Eine zweite Ausgabe erschien bei Richault-Paris i. J. 1828 (9 Fr.).[2]) Der Bruder des Meisters, Ferdinand Sp., arrangierte das Werk für Klavier zu 4 Hd.; die Bearbeitung kam im Januar 1828 in den Handel[3]). — Weder eine Besprechung noch eine Aufführung läßt sich nachweisen, sodaß man sagen kann, daß der wertvollen Komposition von Anfang an das Los eines Stiefkindes beschieden war.

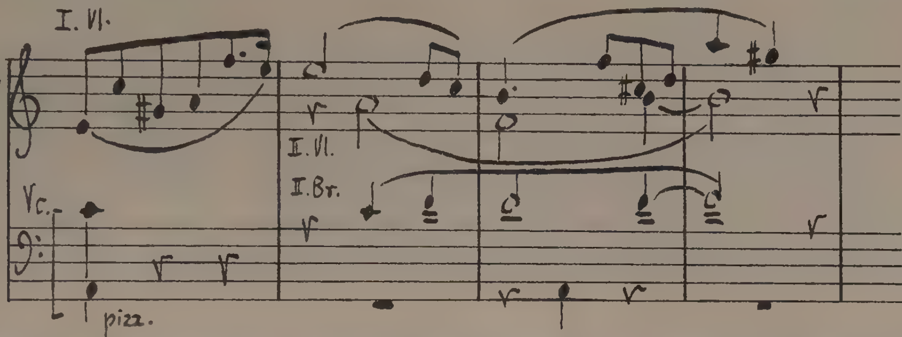
[1]) Intell.-Bl. der ‚A. M. Z.', beigelegt am 25. 7. 1827.
[2]) Hofmeister, Handb. 1829. [3]) Intell.-Bl. der ‚A. M. Z.', beigel. 16. 1. 1828.

4.

op. 91. a-moll.

Allegro, 3/4, a-moll.

Verglichen mit dem ersten Satze des vorigen Quintetts, erscheint die Psyche des Hauptthemas hier noch feingliedriger und sensitiver, wie die prävalenten Intervallschritte, aufsteigende Sexte, fallende verminderte Quarte, sowie Vorhalte der kleinen None aufzeigen:

92. 

Das zweite, sehr hübsch erfundene Thema hat eine robustere, rein diatonische Struktur, wird aber durch den ruhenden Baß in das zart verschwimmende, gedämpfte Milieu hineingezogen. Die Durchführung arbeitet meist mit den erwähnten charakteristischen Intervallen; namentlich tritt eine Akkordfolge in den Vordergrund, welche Spohr schon früh, seit seinem Faust, besonders gern angewendet hat [1]), stufenweise über einem Orgelpunkt herabgleitende verminderte Septakkorde, welche in der Oberstimme als Sexten- oder verminderte Septimengänge gebrochen werden.

Der zweite Satz, Larghetto, 6/8, F-dur

zerfällt in zwei Teile, einen ruhigen Hauptsatz und einen Seitensatz (Des-dur) mit einer alle Stimmen gleichzeitig erfassenden Sechzehnteltriolen-Bewegung. In der Erfindung ein schwacher Nachhall früherer Ideen, leidet das Stück vor allem an Verschnörkelung und Ueberladung.

Menuetto, 3/4, a-moll.

Ein kräftig dahinschreitendes Thema wird sehr kunstvoll und reich imitiert, sodaß ein intricates Stimmengewebe entsteht. Die Stelle des Trios vertritt ein Scherzo betitelter, um das Dreifache schneller zu nehmender Prestosatz in A-dur. Seine flüchtigen Bilder sind indes nicht geeignet, einen tieferen Eindruck zu hinterlassen, und auch dem Hauptsatz wohnt eine größere musikalische Potenz kaum inne, er ist mehr ein Produkt kalter Verstandestätigkeit als lebendiger Phantasie.

Der vierte Satz, Finale, Presto, 2/2, a-moll

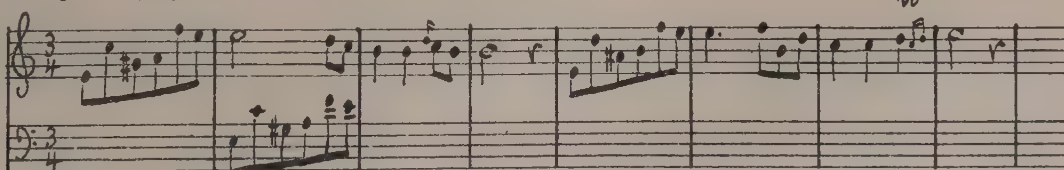
ist, wenn auch chromatische Elemente nicht fehlen, doch überwiegend auf das Diatonische eingestellt; diatonische Skalen nehmen in der Verarbeitung einen sehr großen Raum ein. Das erste Thema hat etwas Ungestümes, es erfrischt wie ein kalter Windhauch; das zweite (in Dur) bringt mit seiner von Vorschlägen reich verzierten Melodie eine launige Note hinein. Bemerkenswert ist eine Fuge über dem ersten Thema; im übrigen aber läßt die Durchführung Frische und Geist vermissen, sie läuft schematisch wie an einer Spule ab.

Allgemeines. In jeder Hinsicht ist op. 91 ein schwaches Werk, und kann sich beispielsweise mit op. 69 nicht entfernt vergleichen. Am besten wirkt noch der erste Satz, der von einer gewissen schönen, wenn auch angekränkelten Poesie umflossen ist, dieser Reiz geht aber den andern Sätzen mehr oder minder ab. Namentlich in der Fortspinnung der Themen herrscht statt Inspiration kühle Routine vor; die Charakteristika des späteren Spohr: Trockenheit, Erstarren in Manier, das Nüchterne, Konstruierte lassen sich hier schon trefflich beobachten.

Skizzen. Es sind erhalten:

1 Bl, quer, graues, starkes Papier, 12 lin., je 2 oder 3 Syst.

1. Satz. Anfang, die ersten 9 Takte ganz verändert:

93. 

[1]) Siehe auch die Quartette op. 29; 45, Nr. 1; 58, Nr. 3.

Das 5. Achtel des 1. Takts ist nie punktiert, ebenso auf den folgenden Bl. —

2 Bl., wie oben, 6 S. beschr. Teilweise nur 1. Viol. notiert.

1. Satz. T. 142—176, T. 200—Schluß. Abweichungen gegen die endgültige Fassung:

T. 145—153: Vc.: gehaltene Noten (statt motiv. Arbeit).

T. 175: ritard, T. 176: a Tempo.

T. 330 schließt direkt an T. 327, ist aber durchstrichen, und sind T. 328, 329 nachträglich eingeschaltet.

Menuett. T. 1—45. Also direkt nach dem 1. Satz entworfen (jetzt an 3. Stelle.)

1 Bl., quer, 4 S. beschr., 16 lin, je 2 oder 3 Syst.

Menuett: T. 218 — Schluß. Im letzten Takt statt des a'' in der 1. Viol.: Pause.

Finale. T. 1—165.

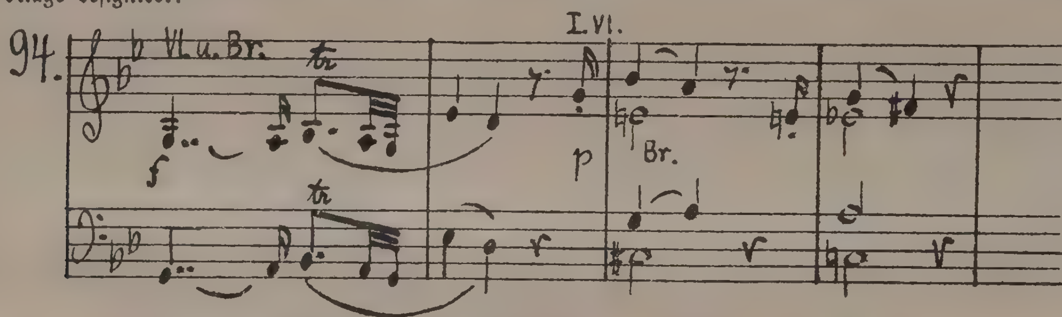
Historisches. Die Komposition wurde gegen Ende des Jahres 1833 begonnen [1]) und im Februar 1834 beendet; sie erschien im November desselben Jahres [2]) bei Simrock (Pr. 9 Fr.). Der Spohrschüler O. Gerke verfertigte ein Arrangement für Pfte. à 4 ms. (ebenda, 4,75 Mk.) [3]) — Bei Schletterer und Grove wird sie irrtümlich als in g-moll stehend bezeichnet — Auch dieses Quintett scheint in der Oeffentlichkeit wenig Beachtung gefunden zu haben. Schletterer erwähnt eine (undatierte) Aufführung in Augsburg, bei welcher der Konzertmeister Kömpel (ein Lieblingsschüler Spohrs und Erbe seiner Stradivarius) mitwirkte. [4])

5.

op. 106. g-moll.

Dem ersten Satz, Allegro moderato, $^3/_4$, g-moll

liegt wieder nur ein einziges Hauptthema zu Grunde, das, zuerst mit finsterer Energie sich auflehnend, alsbald in wehmütiger Klage resigniert:



Eine harmonisch überraschende und fesselnd instrumentierte Umdeutung dieses Gedankens bildet das zweite Thema. Der Durchführungsteil führt zuletzt zu einem dissonanzenreichen, kolossalen Aufschrei tobender Verzweiflung. Das einfach und groß erdachte thematische Material ist überreich mit verzwickten violinistischen Häkeleien gespickt, welche das Bild unnütz bunt und unruhig machen und die Aufmerksamkeit von dem Kern der Musik zu ihrem Schaden ablenken.

Larghetto, $^3/_4$, Es-dur.

Es muß sofort auffallen, daß die Melodie dem (früher entstandenen) bekannten Himmel'schen „An Alexis" außerordentlich ähnelt; sie stellt aber eine bedeutend seelenvollere Variante dieses Gedankens dar. Charakteristisch ist besonders die eindringliche Verstärkung einer chromatischen Mittelstimme durch Oktavenparallelen [5]), und die wundervolle abgeklärte Ruhe der melodischen Schlußwendung. Wie in dem langsamen Satze des vorigen Quintetts, so ist auch hier der ruhige Hauptsatz mit einem bewegteren Mittelsatz verkuppelt, in welchem das Prinzip der Chromatik geradezu bis zur Unerträglichkeit überspannt ist; bald in dieser, bald in jener Stimme ertönt in triolischen Sechzehnteln eine winselnde chromatische Figur; dabei ist der musikalische Gedankenaufwand, den diese Stricheleien untermalen, recht bescheiden.

Das Scherzo, $^3/_4$, g-moll

ist der weitaus beste Satz des Quintetts. Das eigensinnige Thema wird von einer verbindlichen, glatten Figur, die sich unmittelbar anschließt, zu fesseln gesucht, bricht aber immer wieder durch, stößt zuletzt, wie ein scheu gewordenes Roß,

---

[1]) II. 198

[2]) Hofmeister, Monatsber. 1834, Nr. 11, 12; Intell.-Bl. d. ‚A. M. Z.' vom 5. 11. 1834.

[3]) Schletterer, Katalog.

[4]) „C. Sp.", S. 138.

[5]) Eine weitgehende Parallele zu dieser Manier findet sich schon im Anfang des Adagios aus op. 69.

die Schranken des Taktes nieder und durchſtürmt, zum Teil unter ſchneidenden Diſſonanzen, eine längere Strecke im $^2/_4$-Takt, bis es ſich von der Figur wieder einfangen läßt. In der zweiten Hälfte findet der Streit zwiſchen den beiden Elementen durch Kombinationen eine neue intereſſante Fortſetzung und endlichen harmoniſchen Ausgang. Mit dem grotesk-originellen Hauptſatz verglichen, verblaßt allerdings das Trio (in Es-dur) weſentlich; doch iſt es eine ſanfte, liebenswürdige Muſik, die ſich ſtark an ein Thema aus dem As-dur-Quartett (1. Satz) anlehnt. In der Form gleicht das Scherzo dem aus op. 91; beide Teile werden wiederholt, und eine Coda angehängt, in welcher ſich Elemente des Trios und des Hauptſatzes miſchen.

Der Satz ſchließt in der erſten Violine mit Flageolettönen, und das iſt ein überleitender Hinweis auf den

vierten Satz, Finale, Paſtorale, Allegro molto, $^2/_2$, G-dur,

deſſen Wahrzeichen die ſtark gehäufte Anwendung von Flageolettönen, hauptſächlich in den beiden Außenſtimmen iſt. Die obligate Verwendung dieſes Kunſtmittels iſt wohl kaum als eine wünſchenswerte Bereicherung in der Kammermuſik aufzufaſſen. Der Untertitel „Paſtorale“ findet inhaltlich in unſerem Empfinden keine genügende Begründung. Wenn nicht etwa die beim Hauptthema auftretenden Flageolettöne dieſen Eindruck hervorrufen ſollen, ſo fehlt es an Anhaltspunkten für dieſes Genre, denn daß ein Thema ganz über einen Orgelpunkt läuft — wie hier —, iſt ja bei Spohr ungemein häufig. Das Thema ſelbſt iſt nicht bedeutend erfunden, und auch die übrigen Gedanken bleiben auf einem tieferen Niveau. — Formell gehört der Satz zu jener Klaſſe, bei der der erſte Teil eines Sonatenſatzes nach der Regel ausgebaut iſt, aber ohne Durchführung mit geringen Aenderungen und Verſetzung der zweiten Themengruppe in die Haupttonart wiederholt wird.

Allgemeines. Das Quintett iſt bedeutend wertvoller als das vorige. Genial iſt das Scherzo geſtaltet, und auch die beiden erſten Sätze enthalten viel Schönes, während das Finale nur wenig befriedigen kann. Die Verarbeitung des Stoffes iſt überall ſtreng polyphon, und leiſtet den ſtrengſten Anforderungen des Kammerſtils Genüge.

Skizzen.

2 Bl., quer, 7 S. beſchr.; je 2 oder 3 Syſt.

Larghetto, vollſtändig.

Scherzo, desgl. — Das Hauptmotiv hat im 2. Viertel beſtändig den Rhythmus  (ſtatt .) In den erſten 4 Takten hat der Baß G in ganzen Noten. — Bei Takt 41 bleibt $^3/_4$-Takt, was einige geringe Aenderungen erfordert.

Die Kompoſition fällt in den Auguſt und September 1838. Sie erſchien bei Wilhelm Paul in Dresden[1]) Anfang April 1839[2]) (Pr. 2 Thlr. 15 Gr.). Ein vierhändiges Arrangement für Klavier beſorgte der Autor (im Oktober 1838)[3]) ſelbſt (ibidem, Pr. 6 Mk.). Das Titelblatt trägt die Widmung: „Hern C. G. Reißiger, Königl. Sächſ. Kapellmeiſter zugeeignet.“ Spohr hatte Reißiger 1836 auf ſeiner Reiſe nach Dresden und in die ſächſiſche Schweiz kennen gelernt. Wie er berichtet[4]), wohnten Reißiger, wie auch die Kapellmeiſter Morlacchi und Raſtrelli einer Quartettpartie bei, welche Spohr in der Wohnung des Kammermuſikers Franz in Dresden veranſtaltete, wobei er eines ſeiner Doppelquartette ſowie das Konzertino op. 92 ſpielte. Auf dieſe Bekanntſchaft iſt jedenfalls auch die Widmung zurückzuführen.[5])

Eine Kritik verfaßte K B. v. Miltitz, der Dresdener Korreſpondent der ‚A. M. Z.‘[6]): „War das angezeigte Reißigerſche Quartett[7]) etwa dem köſtlichen 34er Rheinweine zu vergleichen, voll Kraft, Feuer, Jugend und Fülle, ſo iſt das Quintett von Spohr, um in der Metapher zu bleiben, ein 83er Rheinwein. Kraft aber Ruhe, Feuer aber mit Bedacht, Fülle aber ohne Sturm. — — (1. Satz:) Spohrs Weiſe, die jedermann kennt, verläugnet ſich auch hier nicht. Alles iſt harmoniſch reich und thematiſch, man möchte ſagen bis zum Ueberfluß behandelt. Der Satz iſt breit gehalten und die Spieler haben Gelegenheit, die erſte Violine durch Brillantsfertigkeit, die andern, namentlich das Violoncell, durch ſchönen Ton zu glänzen. — — (Scherzo:) Sowie der Komponiſt durch die Bezeichnung der Stricharten es liebt, die Takte ineinander überzuziehen und das markierte Gefühl des Rhythmus zu verwiſchen (wie dies im erſten Satz des Werkes der Fall iſt, wo der Zuhörer manchmal über die Tonart ungewiß wird), ſo hat er auch in dieſem Scherzo ohne Veränderung des Tempos $^2/_4$-Takt mit $^3/_4$-Takt abwechſeln laſſen. Unſerer ſubjektiven Anſicht zufolge iſt der Sache dadurch kein Vorzug erwachſen; die Figuren im $^2/_4$-Takt kämen mit der erſten langen Gewichtsnote natürlicher im $^3/_4$-Takt heraus, und die Ungewißheit der Taktart iſt ein ſo peinliches Gefühl im Zuhörer, daß man dies nicht hervorzubringen wünſchen kann“ uſw.

---

[1]) Schletterer und Grove nennen als Verleger G. Heinze, Leipzig.

[2]) Hofmeiſter, Monatsber. 1839, Nr. 9; Intell.-Bl. d. ‚A. M. Z.‘ v. 10. 4. 1839.

[3]) Eigenhänd. Verzeichnis.

[4]) II, 211.

[5]) Reißiger gehörte, wie Spohr, jenem Kapellmeiſterkreiſe an, der, wie Marſchner in Hannover, Lachner in München, Lindpaitner in Stuttgart, Meyerbeer in Berlin eine ſtarr konſervative Gruppe bildete, welche der aufkommenden Berlioz-Liſzt'ſchen Richtung verſtändnislos gegenüberſtand und ſie, Spohr allein ausgenommen mit fanatiſchem Haß bekämpfte.

[6]) 43, 326 (vom April 1841).

[7]) Der Kritik ging eine Beſprechung des Quartetts von Reißiger, op. 155, unmittelbar voraus.

6.

op. 129. e-moll.

Im ersten Satz, Allegro, $^3/_2$, e-moll

bleibt Spohr dem bisher — mit Ausnahme von op. 91 — stets befolgten Grundsatz getreu, den ersten Satz seiner Quintette aus einem Thema aufzubauen. Die phantasielähmende Gewalt der Jahre zeigt sich, wenn man die glänzende Lösung dieses Problems in seinem ältesten Quintett mit dem jetzigen Ergebnis vergleicht. Schon das Thema, das, mit fünf Vorhalten und vier Trillern belastet, sich mühsam emporwindet, erscheint wenig zur Bestreitung der anspruchsvollen Aufgabe geeignet. So viel Mühe der Komponist auch verwendet, seine Motive zusammenzurücken und durch Gegenstimmen zu beleuchten, die Versuche, das Gericht schmackhaft zu machen, scheitern. Ein beredtes Beispiel dafür liefert der sogen. Durchführungsteil, wo das Thema, statt entwickelt, mit kümmerlichem triolischem Passagenflickwerk behängt wird. Nur eines ist dem Komponisten gelungen, nämlich eine stimmungsvolle Umformung des Themas nach Dur, und dessen nächste Fortspinnung, aber inmitten einer Wüste reizloser Melodien, Harmonien und Rhythmen bleibt diese Partie auch die einzige Oase. — Weit lebendiger ist der

zweite Satz: Scherzo, $^6/_8$, a-moll,

der hauptsächlich mit dynamischen Kontrasten arbeitet und eines gewissen barschen Humors nicht entbehrt. Der Satz hat zwei Trios (beide in $^4/_4$-Takt, das erste in A-, das zweite in F-dur), aber nicht in dem Sinne, daß es, wie bei Schumann, zwei verschiedene Sätze wären, sondern es handelt sich hier um eine Transposition desselben Gedankens in eine andere Tonart. Im Gegensatz zu dem unruhig-zerrissenen Scherzo bringt das homophone Trio eine breit ausgesponnene, cantable Melodie von wiegender, graziöser Haltung. Beide Teile werden dreimal wiederholt, das letzte Mal mit einer Kürzung, aber dem ungeachtet bleibt der Satz ungemein weitschweifig.

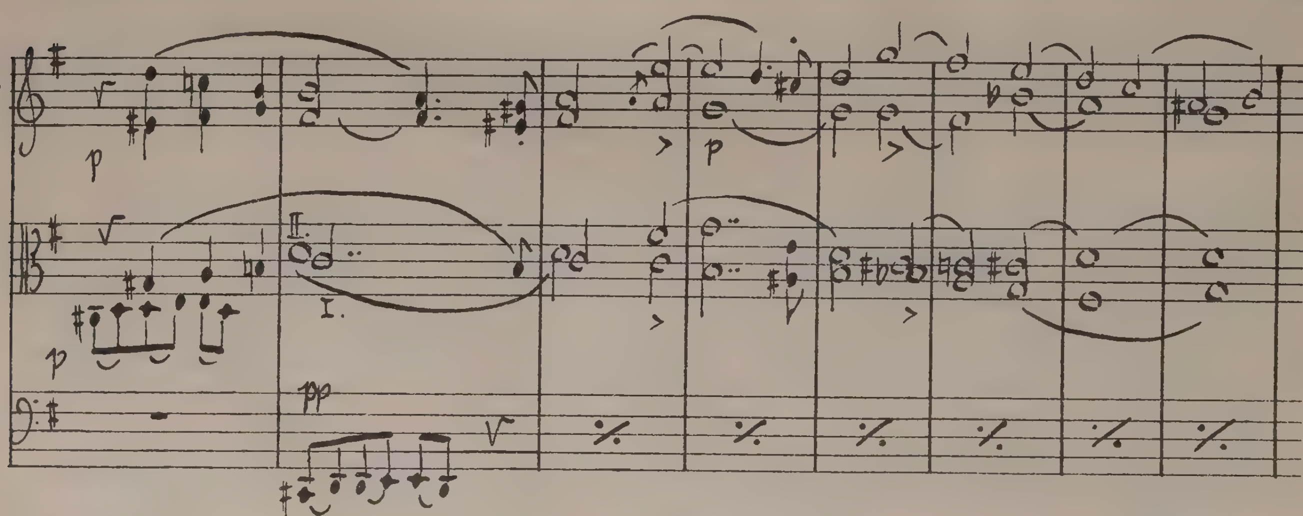
Das Adagio, $^3/_4$, C-dur

hält sich in den bekannten Bahnen früherer langsamer Sätze. Zu der Empfindungstiefe und edlen, keuschen Haltung, wie sie fast allen Spohrschen Adagios eigen, kommt hier als besondere Nuance ein Ausdruck mystischer Glaubenshoffnung hinzu. In einem Seitensätzchen sucht der Komponist den etwas schläfrigen Gang des Tonstücks durch einen für ein Adagio neuartigen Rhythmus  (im ersten Viertel) zu beleben.

Vierter Satz. Finale. Presto, $^2/_2$, e-moll.

Das Beste kommt in diesem Quintett zuletzt, entgegen der sonst üblichen und auch bei Spohr vielfach nachzuweisenden abfallenden Kurve im Verlauf des Ganzen. Das Hauptthema ist die erste Bearbeitung eines Gedankens, der später noch im letzten Satz von op. 146 verwendet worden ist, hat hier aber eine leidenschaftlichere und unruhigere Färbung und liefert in der Fortführung eine Fülle fesselnder Bilder. Das Thema, dessen Kern von dem Durthema des ersten Satzes abgeleitet ist, besteht aus einem schwärmerisch-sehnsüchtigen Gesang, grundiert von den rastlosen Achteln des Hauptthemas:

95.



Später tauschen die äußeren Stimmen ihren Platz. Dieselben Achtel sind es, die in dem ganzen Satz hauptsächlich die Last der organischen Verknüpfung der einzelnen Bestandteile tragen und auch die Cadenzperiode, zum Schlusse des ersten Teils, so unauflöslich mit dem Ganzen zusammenschmieden, daß sie nicht als störend empfunden wird. Organisch und gesund ist auch die Coda konstruiert; sie endet mit einem herabfallenden Unisono-Quintensprung.

Allgemeines. Das Quintett ist bis auf das Finale ein ziemlich schwaches Werk, das mangelnde Tiefe und Originalität durch ungeheure Breite zu ersetzen sucht. Der Stil ist vorwiegend polyphon und kammermäßig.

Skizzen.

2 Bl., quer, 8 S. beschr., je 2 Syst.

1. Satz: T. 68 — Schluß.

T. 77, 80: 1. Violine statt ais-h = h-c.

Der jetzige T. 102 ist in 2 Takte zerlegt.

Unmittelbar anschließend das Adagio, vollst.

1 Bl., quer, 2 S. beschr., je 3 Syst., welche oft leer bleiben. Auf dem Blatt befindet sich von Spohrs Hand eine kleine Bühnenskizze mit einem Hochaltar als Mittelpunkt („Kreuzfahrer"?).

4. Satz. T. 197—320.

Spohr schrieb dieses Opus im Februar und März 1845, nachdem er $6^1/_2$ Jahre lang in der Produktion von Quintetten und Quartetten ausgesetzt hatte. Es erschien im April 1847 [1]) bei Breitkopf & Härtel (Pr. 2 Thlr. 20 Ngr.). Das Titelblatt trägt die Widmung: „seinem Freunde Herrn Amtsrat Lueder zu Catlenburg hochachtungsvoll zugeeignet". Die Bekanntschaft mit diesem Musikenthusiasten datiert schon vom ersten Frankenhausener Musikfeste im Juni 1810, und führte bald zu einer dauernden intimen Freundschaft. „Lueder wohnte damals", erzählt Spohr [2]), „in der Gegend von Bremen und war auf einer Geschäftsreise nach Berlin begriffen. Am Fuße des Harzes angelangt, erzählt ihm sein Postillon von dem in einigen Tagen bevorstehenden Musikfeste in Frankenhausen und weiß ihm die dort zu erwartenden Kunstgenüsse so anziehend zu schildern, daß Lueder sogleich vom Wege abbiegen und die Richtung nach Frankenhausen einschlagen läßt. Dort angekommen, ist es sein erstes Geschäft, mich aufzusuchen und um die Erlaubnis zu bitten, sämtlichen Proben beiwohnen zu dürfen." — Bei der Rückkehr Spohrs von der Reise in die sächsische Schweiz (1836) trafen sich die Freunde auf dem Braunschweiger Musikfeste, und der Meister folgte einer Einladung, auf dem Rückwege nach Cassel einige Tage auf seinem Gute Catlenburg (unweit Northeim) zuzubringen. [3]) Noch wissen wir, daß ihn Spohr in einem für die Beurteilung Wagners sehr wichtigen Briefe zur ersten Aufführung des ‚fliegenden Holländers' in Cassel (1843) einlud [4]), überhaupt mit ihm brieflich in eingehender Weise die musikalischen Tagesfragen besprach. [5])

Das e-moll-Quintett wurde kurz nach seinem Erscheinen, im April 1847, in Leipzig öffentlich aufgeführt, doch verschweigt der Bericht jeden zensierenden Zusatz [6]). Sonst sind nur Aufführungen im eigenen Quartettzirkel des Meisters bekannt. In einem Brief an M. Hauptmann vom 26. Sept. 1845 schreibt er [7]): „Außerdem habe ich im Frühjahr ein Violin-Quintett (das 6.) geschrieben und schon einige Male produziert."

7.

op. 144. g-moll.

Erster Satz. Allegro moderato, $^3/_4$, g-moll.

Die markante Eigentümlichkeit des Hauptthemas ist ein sehr ungewöhnlicher Schritt, nämlich die aufsteigende verminderte Terz. [8]) Im Abstieg kommt dieses Intervall ja häufig vor, z. B. in der Verbindung der neapolitanischen Sexte mit der Dominantseptime, es-cis-d. Im Aufsteigen wirkt der vokal unausführbare Schritt immer frappant. Um das Ohr daran zu gewöhnen [9]), schickt Spohr dem Thema acht Takte voraus, in denen die Berechtigung dieser melodischen Rarität bewiesen werden soll. Er verlegt das Motiv in den Baß und erläutert es durch Oberstimmen; in der zweiten Hälfte der Einleitung wiederholt er es auf drei chromatisch übereinander liegenden Tonstufen, wobei als Begleitung dissonierende Akkorde sich folgen; die Gesamtwirkung wirkt außerordentlich gequält, wenigstens für damalige Ohren [10]):

---

1) Hofmeister, Monatsber. 1842, Nr. 4.
2) I, 159.
3) II, 313.
4) II, 271.
5) II, 360
6) N. Ztschr. f. M., 26, 120.
7) La Mara, a. a. O.
8) Sie kommt auch hie und da in der älteren Litteratur schon vor, z. B. in der zweiten Leonoren-Ouverture (bei der Ueberleitung vom Adagio zum Allegro).
9) Ueber die allmähliche Entstehung dieser Einleitung s. die Skizzen.
10) Bei den heute alltäglichen Kakophonien erscheint uns die Stelle fast zahm.

96.


Aus einer Verbindung dieses Motivs mit gedehnten Vorhalten webt der Komponist das erste Thema; er sieht sich in der weiteren Fortführung allerdings gezwungen, auf die verminderte Terz zu Gunsten natürlicherer Schritte zu verzichten, doch bleibt die Chromatik in hohem Grade Beherrscherin des musikalischen Ausdrucks. Wohltuend berührt demgegenüber die gesunde, lieblich-spielerische Anmut des Gesangsthemas. Die Ueberleitung zur Schlußgruppe hat sich vom thematischen Nährboden losgerissen und lebt ausschließlich von luftigen Koloraturen. In der kurzen Durchführung begnügt sich der Komponist mit dem Aufeinanderstapeln des citierten Cumulus.

Zweiter Satz. Larghetto, 3/4, Es-dur.

Der thematische Kern des Satzes hat jene feierliche, ernst-erhabene Würde, jenes unnachahmlich schöne wehe Lächeln, die ein Spohrsches Adagio sofort vor den Kompositionen anderer Meister herausheben. Allein den größten Teil des Satzes füllt ein wirres Spiel mit synkopierten kleinwertigen Noten und schwankenden Rhythmen an, die im Dämmerlicht dahingleiten und Takt und Rückgrat der Musik in molluskenhafte Weichheit, in ein zerfließendes Nichts verschwimmen lassen. Für das Aufgehen ins Wesenlose kann aber das krause Ton-Gedränge nicht als der konforme Ausdruck gelten, und das Ohr wird in der form- und haltlosen Masse völlig irre.

Menuetto, 3/4, g-moll.

Wie der erste Satz durch die verminderte Terz, so erhält dieser durch das Intervall der übermäßigen Sekunde seinen eigentümlichen Reiz. Indes drängt sich diese Besonderheit nicht in einem solchen Maße vor wie dort. Der Hauptsatz wahrt den alten Menuettcharakter ziemlich getreu und ist mit manchen hübschen harmonischen Pikanterien ausgestattet. Das Trio (in G dur) stellt seinem abgemessenen Rhythmus die weichen Linien einer Triolen-Figur gegenüber. In der Coda tritt eine Kombination beider Satzteile in der Weise ein, daß das Trio-Motiv die melancholischen Intervalle des Hauptsatzes in seine Figur einbezieht.

Der vierte Satz: Finale, Allegro, 12/8, G-dur,

— in Rondoform — hat als Hauptthema eine barkarolenartige Weise mit einer eintönigen Begleitung, das unzählige Male wiederkehrt, ohne daß es mit einschneidenden Varianten eine Abwechselung böte. Auch die übrigen Gedanken des Satzes sind schal und abgestanden, und so schließt das letzte Quintett unerquicklich ab.

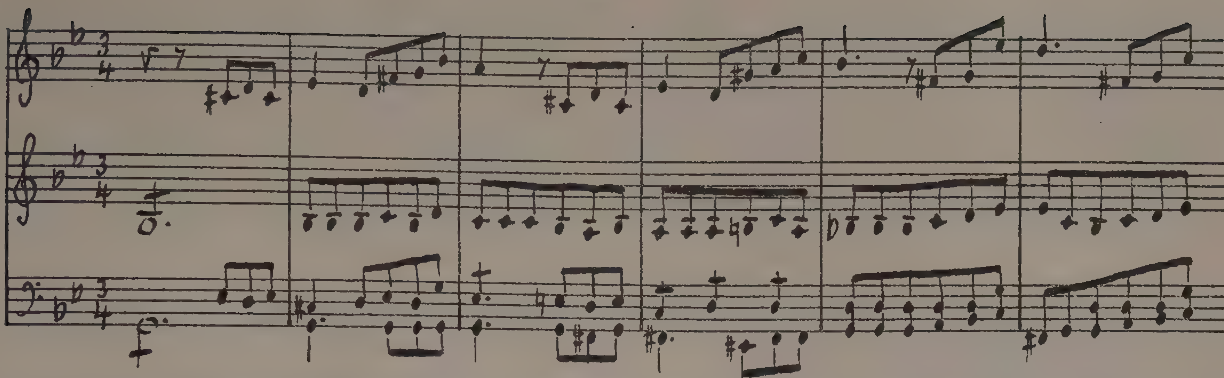
Allgemeines. Ein Vergleich mit den vorhergehenden Quintetten ergibt, daß op. 144 das schwächste der Reihe ist. Einzig das Menuett wirkt noch einigermaßen ansprechend; im ersten und zweiten Satz sind manche Partien anziehend gestaltet, sie werden aber von einem Gestrüpp chromatisierender Passagen überdeckt. Der letzte Satz ist in seiner trostlosen Monotonie und impotenten Erfindung geradezu senil. — Stil: vorwiegend gearbeitet.

Skizzen.

2 Bl., quer, 6 S. beschr., 12lin., je 3 Syst.

1. Satz. T. 1—108. Ueberschrieben: Quintett. — Die komplizierte Einleitung dieses Satzes fand Spohr erst nach mehreren Versuchen, deren Reihenfolge die Skizze klar erkennen läßt.

Der zuerst geschriebene Anfang setzte gleich mit dem eigentlichen Thema ein, dieses zeigt in Melodie und Begleitung gegenüber der endgültigen Fassung charakteristische Verschiedenheiten:

97. 

Diese 6 Takte sind durchstrichen. Sodann sollte der Satz mit der jetzigen Fassung des eigentlichen Themas beginnen, wie Takt 8 ff Darauf zog Spohr am oberen Rande des Notenblattes ein neues System und notierte die jetzigen Takte 5 (mit Auftakt) bis 7; aber auch diese Einleitung genügte ihm nicht, und er flickte noch folgende 2 1/2 Takte vor:

98. 

Die letzte Aenderung hat er wieder verworfen, wie die jetzigen ersten 4 Takte bezeugen; die dortige Uebermalung des Hauptmotivs mit den erklärenden Harmoniefolgen ist in der Skizze noch nicht enthalten.

Finale. Takt 82 (2. Hälfte) bis Schluß.

Die Schlußtakte sind in der Skizze abweichend gestaltet.

1 Bl., 4 S. beschr, quer, 16 lin., je 3 Syst.

Finale. T. 1—82 (1. Hälfte). — Ueberschrieben: „Rondo Allegretto". Die ersten 40 Takte sind ursprüngl im 6/8-Takt geschrieben, dann durch Durchstreichen jeder zweiten Taktlinie zum 12/8-Takt zusammengezogen.

Spohr vollendete sein letztes Quintett im Oktober und November 1850. Hierüber ist eine briefliche Aeußerung von ihm an M. Hauptmann erhalten (unterm 8. Dez. 1850)[1]: „Mein neues Quintett habe ich bey alle dem Aerger über die Fürsten und ihre Knechte doch vollendet und werde es nächsten Freitag in der Quartettparthie bei Fr. v. Malsburg zum ersten Mal vortragen." Sein alter Verleger Peters übernahm die Edition, welche im Februar 1855 erst zustandekam (Pr. 3 Rthlr.)[2]. Ein Arrangement für Klavier zu 4 Hd. verfaßte B. Enke (Peters).[3]

Außer der erwähnten Uraufführung ist nur noch eine Aufführung bekannt, welche gleichfalls in dem Zirkel des Meisters stattfand In einem Brief an Hauptmann schreibt er am 9. Jan. 1851[4]): „Im letzten Quartett bey Fr. v. Malsburg spielte ich ein neues Quintett (das 7.)". — Kurz vor seinem Tode, an dem letzten Tage, da er sich noch seiner vollen Geisteskräfte erfreute (16. Okt. 1859), „erbat er sich zum Schluß [es waren schon einige vierhändig arrangierte Symphonien vorgetragen worden] noch sein neuestes Quintett, dessen vierhändiger Klavierauszug ihm erst kürzlich bekannt geworden, und dem er nun mit vollem Interesse und sichtlicher Befriedigung lauschte. Nach dem letzten Satz fragte er: „Wie lange mag es wohl her sein, daß ich das geschrieben habe?" und als seine Frau, da die Jahreszahl nicht gleich gegenwärtig war, erwiderte, es möchten wohl 3—4 Jahre sein, — da sagte er seufzend: „Also da habe ich das noch zu Stande gebracht? und jetzt kann ich doch gar nichts mehr!""[5])

---

1) La Mara, a. a. O.
2) Hofmeister, Monatsber., 1855, Nr. 2. Altmann nennt 1854 als Publikationsjahr.
3) Schletterer, Katalog. — Im „Verzeichnis der hinterlassenen musikal. Bibliothek von L. Sp." (1860) befand sich auch eine geschriebene Partitur zu op 144.
4) La Mara, a. a. O. 5) II, 405.

IV. Das Sextett.

op. 140. C-dur.

Erster Satz. Allegro moderato, c, C-dur.

In der langen Reihe der in den ersten Sätzen verwendeten Hauptthemen nimmt der Hauptgedanke dieses Satzes eine gewisse Ausnahmestellung ein. Die Mollthemen bewegen sich zum größten Teil in den von der typischen elegischen Stimmung geschaffenen Ausdrucksbahnen; die Durthemen aber besitzen fast regelmäßig einen leicht fließenden, immer mehr oder weniger an der Oberfläche haftenden Habitus. Die Grundidee des Sextetts dagegen fällt durch ihren andante-artigen Charakter auf, wie sie denn auch mit einem schönen Motive aus dem Adagio des Mozart'schen Clarinettenkonzerts dem innersten Kerne nach verwandt ist:

99.





Angesichts der positiven Stellung Spohrs zur Programmusik liegt es nahe, an einen Zusammenhang zu denken zwischen der Musik und den Gefühlen, welche zu der unten erwähnten Eintragung in seinem Katalog führten. In der Tat erregte, wie wir wissen, das politische Geschick Deutschlands, die damals scheinbar hereinbrechende Morgenröte der Freiheit den demokratisch gesinnten Meister im tiefsten, und die Annahme ist daher wohl nicht unberechtigt, daß er in diesen Tönen seinem Sehnen nach Freiheit hat Ausdruck verleihen wollen.

Der tiefernste, ja man möchte sagen heilige Charakter des von diesen Gefühlen getragenen Themas wird klanglich durch die Bratsche betont, die fast im ganzen Satz die führende Stimme hat, und der gegenüber die Violine sich einer bei Spohr sehr seltenen Zurückhaltung befleißigt, wenn sie nicht etwa als Echo das Thema aus verklärten Höhen reflektiert. Zu dem Hauptgedanken gesellt sich anfangs

in den Violinen ein zweistimmiger Triller; er kommt so oft vor, daß er nicht lediglich als dekoratives Beiwerk zu betrachten ist, ein schärfer aufmerkendes Ohr wird vielmehr aus ihm eine manchmal verhaltene, manchmal eruptive jubelnde Freude heraushören. Das zweite Hauptthema setzt dem weihevollen Ernst des ersten das Bild einer stillen, freudigen Seligkeit entgegen. Die jubilierenden Triller, mit welchen die Violinen auch dieses Thema bei seiner Repetition umkränzen, verdichten sich zu begleitenden Passagenketten, die schließlich die Herrschaft gewinnen und mit einem kadenzierenden Triller diese bei Spohr fast unvermeidliche Episode abschließen. Im Durchführungsteil tritt eine neue Melodie auf, die in genial herausgefühlter Weise Elemente der beiden Themen zu einer neuen Einheit zusammenschweißt. Einen großen Teil des Satzes durchzittert eine elegische Unterströmung, die in der Coda plötzlich zu Tage tritt:



Aus diesen Tönen klingt es wie Bangen, wie eine prophetische Fernsicht, daß der Geist der Freiheit vor seiner endgültigen Auferstehung sich noch einmal in Schlaf und Träume einspinnen werde.

Der zweite Satz, Larghetto, $^2/_4$, F-dur

nimmt eine ähnliche Sonderstellung wie sein Vorgänger nicht ein. Er hat eine einfache, sehr ruhige Melodie, deren Gefühlsmodus sich innerhalb der gewohnten Grenzen hält. Nach dem weichen, breit zerfließenden Hauptsatz wirkt ein rhythmisch straffer gefaßter Seitensatz belebend.

Der dritte Satz, Scherzo, Moderato, $^3/_4$, a-moll

ist seinem Charakter nach eher ein Menuett zu nennen, wie der häufig gebrauchte Rhythmus ♪. ♬ ♩ ♩ und die für ein Scherzo zu melodiöse Linienführung dartun. Von ungemeinem Wohllaut ist das (nicht als solches bezeichnete) Trio in A-dur durchtränkt, die satte Klangfarbe (1. Violine u. 1. Vcello in Oktaven) erhöht den sinnlichen Reiz des Tonstücks. Nach der Wiederkehr des Hauptsatzes führt eine kurze Ueberleitung unmittelbar zum

Finale, Presto, c, C-dur

hinüber. Wie in den Quartetten op. 58 Nr. 2 und 3 sind auch hier die beiden letzten Sätze zu einer Einheit verschmolzen, allein doch mehr äußerlicher Art; das Presto wird von einer zweimaligen Interkalation des Scherzos unterbrochen. Den raschen Wechsel begünstigt das beiden Sätzen gemeinsame Anfangs-Intervall der aufsteigenden Oktave. Mit dieser Verkettung von Scherzo und Finale ahmt Spohr das Vorbild Beethovens nach, das ihm nach seinem eigenen Ausspruch an der V. Symphonie so sehr imponierte. Es eignen ihr aber bei der — mit jenem Titanen verglichen — bedeutend schwächeren Ausdruckskraft Spohrs bei weitem nicht die dramatischen Wirkungen, die Beethoven mit der Hereinziehung der Scherzos erzielt; immerhin wird mit dem Nebeneinander eines sehr schnellen Satzes im geraden, und eines gemäßigt schnellen im ungeraden Takt ein angenehmer Wechsel geschaffen.

Der Prestosatz ist in Rondoform geschrieben. Das Thema ist voll sprühenden Lebens und Ungestüms; der Oktavensprung, mit dem es beginnt, einige Trillerchen geben ihm etwas Uebermütiges. In den verschiedenen Garnierungen und hübschen kontrapunktischen Verknüpfungen bewährt sich die sichere Hand des Meisters. Prächtig ist das den ganzen Satz durchglühende jugendliche Feuer. — Nach der Interkalation des vollständigen Scherzos wird der Prestosatz mit geänderter Tonalität seiner zweiten Hälfte repetiert, wieder klingt dann, stark gekürzt, das Scherzo nebst seinem Trio an — dann macht ein Prestissimo des Hauptsatzes, nach einem kurzen Zitat des Themas, mit einigen kräftigen Schlägen ein Ende.

Allgemeine Charakteristik. Der rein musikalische Wert des Sextetts ist recht bedeutend. Vor allem ist es der ganz exceptionelle erste Satz, der wohl auch heute noch einen tiefen, nachhaltigen Eindruck machen würde. Seine Musik, von Schönheit verklärt, ist inneren Erlebnissen entströmt und wirkt darum überzeugend. Kaum minder wertvoll ist die zweite Hälfte des Werkes, in welcher sich reizende Anmut und geistbelebtes Feuer vereinigen. Auch das Larghetto darf sich mit Ehren neben seinen Geschwistern behaupten. Ein besonderer Vorzug des Werkes ist die Knappheit seiner Formen. — Die stilistische Seite ist in anderem Zusammenhange erörtert.

Skizzen.

2 Bl., quer, 6 S. beschr., 18 Lin., je 3 Syst. -- Viele Korrekturen.

1. Satz: T. 77—115. -- Letzter Satz (Scherzo und Presto): T. 137 — Schluß.

Allgemeine historische und sachliche Bemerkungen über das Sextett als Kunstform. Wie beim Streichquintett, so steht auch auf der ersten Seite der Geschichte des Streichsextetts der Name Luigi Boccherini. Er schrieb i. J. 1776 sechs Sestetti Concertanti für 2 Violinen, 2 Bratschen und 2 Vcelli; nach Angabe seines Biographen Picquot enthalten sie große Schönheiten und zählen zu Boccherinis Meisterwerken. Der Schöpfer dieser Gattung blieb aber lange Zeit der einzige, der für sie schrieb. Wohl finden sich einige wenige Kompositionen für 6 Streichinstrumente, aber in anderer Anordnung; so komponierte J. Haydn ein Divertimento „Echo" für 4 Violinen und 2 Celli. Die übrigen Komponisten der klassischen Schule aber überschritten die Anzahl von 5 Streichinstrumenten nicht, sondern zogen zu ihren Sextetten regelmäßig Blasinstrumente hinzu, wie z. B. Mozart und Beethoven 2 Hörner. Eine Ausnahme macht J. Pleyel, der ein Sextett für 2 Viol., 2 Alte, Cello und Contrabaß schrieb (op. 32)[1] In der Hochflut seiner übrigen seichten Kammerwerke versank auch Pleyels Sextett, ohne irgendwie Aufsehen zu erregen, sei es auch nur wegen der gewählten Kunstgattung, und ebensowenig Bedeutung erhielten die drei Sextette Jos. Mayseders, des hervorragenden Violinvirtuosen (1789—1863), die spätestens bis 1841 erschienen waren.[2] Vom zweiten Drittel des Jahrhunderts ab werden die Streichsextette häufiger. Im J. 1840 wurde in Berlin ein von dem Musikdirektor Henning (Hennig?) daselbst komponiertes Sextett für 2 Viol., 3 Br. und 1 Vcello aufgeführt — eine unvorteilhafte Besetzung, da das Ueberwiegen des Bratschenklanges das Kolorit zu dunkel macht. 1843 erschien ein Sestetto di Bravura von dem als Walzerkomponisten bekannter gewordenen L. Arditi (1822—1903)[3]), mit Contrabaß an Stelle des 2. Cellos, 1848 ein Sextett von Ign. Felix Dobrzynski (1807—1867), für 2 Viol., 1 Alt, 2 Celli und Baß. Spohrs Sextett erschien 1850; seine Komposition und die beiden Sextette Brahmsens (op. 18: 1861, op. 36: 1866) blieben für lange Zeit die einzigen bedeutenden Vertreter dieser Gattung. In der Folgezeit versuchten sich nicht wenige begabte Geister an dem Streichsextett; es seien hier genannt: E. Rudorff (geb. 1840), op. 5 (3 Viol., 1 Br., 1 Vc.), 1865; N. Gade, op. 44, 1865; L. de Stainlein, op. 20, 1867; J. Raff, op. 178, 1873; A. Rubinstein, op. 97, 1878; Ed. Franck, op. 41, 1882 und op. 50, 1894; Tschaikowsky, op. 70 („Souvenir de Florence"), 1892; A. Krug, op. 68, 1897; Arnold Schönberg, op. 4 („Verklärte Nacht"), 1905.

In dem kurzen geschichtlichen Ueberblick sind nicht weniger als fünf Besetzungsmöglichkeiten genannt worden. Spohr und Brahms folgten in dieser Frage den Spuren Boccherinis, und bewiesen schon mit dem Gewicht ihres Namens, daß der von ihnen eingeschlagene Weg: gleichmäßige Verwendung von Violinen, Violen und Cellis der vorteilhafteste ist. Eine stärkere Betonung der tieferen Instrumente, sei es durch Beistellung eines Kontrabasses oder Vermehrung der Violen, ermöglicht zwar viele schöne Effekte, macht aber den Klang zu dick und zu schwer, die Permanenz eines zu düsteren Kolorits wirkt bei einem mehrsätzigen Werk entschieden ungünstig. Der größte Vorzug der Normalbesetzung, neben der gesunden Klangfarbe, ist die Möglichkeit, die einzelnen Tonregionen besser ausnutzen zu können. Der 16füßige Baß des Kontrabasses ist zwar der großen Tiefe wegen ein wertvolles Fundament, er klingt aber leicht rauh, grob und brummig, wenn er durch das Cello nicht gedeckt wird, was bei der häufigen Verwendung des letzteren in der Tenorlage leicht passieren kann. Bei der Besetzung mit drei Bratschen wird im forte der Klang nicht voll genug sein, namentlich im Baß; ferner sind dann auch die schönen Wirkungen ausgeschlossen, welche die Verdoppelung des Violoncells innerhalb der großen Oktave ermöglicht.[4]) Im letzteren Falle liegt allerdings die Gefahr nahe, daß der Komponist nicht auf die Gleichartigkeit des Klanges gebührend Rücksicht nimmt und für 2 Celli schreibt wie für Cello und Fagott, eine Klippe, die z. B. Brahms nicht immer vermieden hat. — Was im Hinblick auf die Stilprinzipien und die Vermehrung der Wirkungen beim Quintett gesagt worden ist, gilt natürlich mit der entsprechenden Modifikation auch beim Sextett.

Stilistische und geschichtliche Notizen zu op. 140. Bei seiner selten tiefen Einsicht in das Wesen der Streichinstrumente konnte Spohr die technische Distribution des Sextetts nicht schwer fallen. Er kannte schwerlich

[1]) Nach Gerber zwischen 1790 und 1813 erschienen.
[2]) Da sie nicht mehr in W. Altmanns Katalog aufgeführt sind.
[3]) Hofmeister, Handb. 1845.
[4]) S. den Schluß des ersten Satzes von Spohrs Sextett.

die Sextette Boccherinis und konnte sich also hierbei ebensowenig wie bei den Doppelquartetten nach einem Vorbilde richten, denn das waren die Pleyel, Mayseder e tutti quanti, sofern er sie kannte, auf keinen Fall. Wie sein Sextett nun wirklich klingt, darüber ließe sich, wie bei allen vielstimmigen Kammermusikwerken, ein abschließendes Urteil erst nach der lebendigen Aufführung fällen. Beim Lesen der Partitur erfüllt sich die Beobachtung, die schon das Studium der Quartette und Quintette, namentlich jener der späteren Zeit, ergeben hat. Der Stil ist nicht im strengsten Sinne kammermusikalisch, dafür ist er nicht polyphon genug; immerhin aber ist die Faktur dem idealen Stil stark angenähert. Im Scherzo und Finale treten die tieferen Stimmen mehr gegen die Violinen zurück, im ersten Satz dominiert in auffälliger Weise, aber aus inneren Gründen, die Viola. Speziell die 1. Bratsche steht — das gilt für das ganze Sextett — an Wichtigkeit gleich hinter der Primgeige. Die Celli sind wie gewöhnlich etwas stiefmütterlich behandelt, sie haben kaum Gelegenheit, den Glanz ihrer hohen Lage zu entfalten. Diese Zurückhaltung ist um so verwunderlicher, als die Doppelquartette das erste Violoncell häufig in blendender Weise verwenden. Vielleicht ist das leuchtende Kolorit dieser Instrumente aus Rücksicht auf den innersten Nerv und Sinn der Musik beiseite gelassen worden. — Erwähnung finde noch, daß an passenden Stellen einige Flageolettöne eingestreut sind. —

Spohr schrieb das Sextett im März und April 1848; in seinem Verzeichnis fügte er die Worte hinzu: „zur Zeit der glorreichen Volksrevolution zur Wiedererweckung der Freiheit, Einheit und Größe Deutschlands." Der Verfasser des letzten Heftes der Spohr-Biographie verbürgt ausdrücklich[1]), daß der Meister im März 1848 regsten Anteil an dem politischen Leben Deutschlands genommen, jede politische Versammlung besucht und sich mit seinem Schwiegervater, dem Ober-Appellationsrat Pfeiffer oftmals begeistert über Deutschlands Zukunft ausgesprochen habe. „In solch gehobener Stimmung schrieb denn auch Spohr sein Sextett. — — Und diese Komposition, so reich an lebensfrischen Melodien, an wahrhaft ätherischem Wohlklang, wie kaum irgend ein anderes Werk von Spohr, gibt ein redendes Zeugnis für den Zustand seines Innern, indem sie, über die Stürme der Gegenwart sich freudig erhebend, nur Friede, Hoffnung und reinste Harmonie verkündet, so wie er diese schon im Geiste aus kurzen Kämpfen emporblühen sah." — Das Werk erschien bei Luckhardt-Cassel im Mai oder Juni 1850[2]) (Pr. 3 Thlr.) Ein Arrangement für Klavier zu 4 Hd. verfaßte H. Jansen[3]) (ibid., 2 Thlr.).

Das Autograph — 31 Bl., 58 beschr. Seiten, 12 lin. — befindet sich auf der Berliner Bibliothek und trägt eigenhändige Bemerkungen, als Ueberschrift: „Sextett für zwei Violinen, zwei Violen und zwei Violoncell. Componiert von Louis Spohr. 140. Werk." Am Schluß: „Cassel, den 20. April 1848."

Von Aufführungen sind nur einige bekannt geworden, die noch mit Spohrs Leben verknüpft sind; so im Sommer 1850, als er bei R. Schumann in Leipzig zu Besuch weilte[4]), dann, auf derselben Ferienreise, auch in Breslau: „Auf den Wunsch der dortigen Musikfreunde entschloß er sich, — — bei der Ausführung seines Sextetts und dritten Doppelquartetts selbst mitzuwirken, worüber die Breslauer Zeitung enthusiastischen Bericht erstattete" usw.[5]). Im J. 1851 beteiligte sich Spohr, während eines Aufenthalts in Göttingen, im Hause des Musikdirektors Wehner an einer Ausführung seines Sextetts „zu Aller Freude."[6])

Eine Besprechung allgemeiner Natur ist in der bei dem Doppelquartett op. 136 wiedergegebenen Kritik enthalten, weil auf beide Werke bezüglich (s. oben). Ferner urteilt ein mit V. zeichnender Rezensent der Senff'schen Signale f. d. mus. Welt (im März 1851)[7]): „Was die Komposition von Spohr angeht, so können wir sie bei aller Achtung, die wir dem greisen Meister zollen, doch nicht gerade für einen sehr glücklichen Wurf halten. Es fehlt uns an dem Werke, das wir schon vorher genauer gekannt haben, die eigentliche Pointe — das, was einem zuletzt noch das Hauptinteresse erregt. Die Arbeit ist vollendet, die Behandlung der Instrumente, je nach ihrer Individualität, als Muster aufzustellen, aber Alles bewegt sich zu sehr in der bei Spohr herkömmlichen und zum Grundtypus aller seiner späteren Schöpfungen gewordenen Manier."

* *

Es gilt jetzt, die verwirrende Menge der Einzelerscheinungen zu sichten, und die Resultate der Untersuchung zusammenzufassen. Zunächst läßt sich eine Uebersicht der besprochenen Werke durch Einteilung in verschiedene Gruppen verschaffen. Als Maßstab für die Zuweisung zu einer einzelnen Gruppe dienen gewisse Stileigentümlichkeiten, welche bei allen Mitgliedern der Gruppe als gemeinsam angenommen werden. Dies zwingt uns, den einzelnen Phasen in der inneren Entwickelung Spohrs unsere erhöhte Aufmerksamkeit zuzuwenden.

Aus der Besprechung der einzelnen Quartette erhellt ja der allgemeine Verlauf seiner stilistischen Wandlungen schon zur Genüge. Will man nun deren Ergebnis für eine zusammenhängende Darstellung verwenden, so muß man sich allerdings zunächst darüber klar sein, daß eine erschöpfende und einwandfreie Beschreibung dieser inneren Entwickelung nur auf der gründlichen Kenntnis sämtlicher Werke Spohrs basieren kann. Vorderhand ist das aber unmöglich, da

---

1) II, 324.
2) Hofmeister, Monatsber. 1850, Nr. 5, 6. 3) Schletterer, Katalog.
4) II, 334 5) II, 336. 6) II, 348. 7) 9, 106.

viele von ihnen gar nicht oder sehr schwer zugänglich sind. Dem späteren Geschichtsschreiber muß es daher überlassen bleiben, die Richtpunkte unanfechtbar und in abschließender Weise festzustellen. In der bisherigen Spohr-Literatur ist noch kein eingehender Versuch gemacht worden, die verschiedenen Perioden entwicklungsgeschichtlich abzugrenzen. Meine Einteilung stützt sich allerdings in erster Linie auf die Kammermusikwerke und gilt nur für diese. Wohl aber hat mich das Studium einer großen Anzahl von anderen Spohrschen Werken, namentlich seinen Symphonien, Violinkonzerten und Opern in meiner Ansicht bekräftigt.

Hier muß generell die Auffassung mit Nachdruck betont werden, daß Spohr nicht zu denjenigen Persönlichkeiten gehört, deren Entwickelung, wie es bei Beethoven und Wagner beispielsweise der Fall ist, im Laufe ihres Lebens eine ständig aufsteigende Linie zeigt. Ebensowenig zählt er auch zu den Tonmeistern, welche mit ihren früheren Werken das Beste geben, und weiterhin eher zurück- als vorwärtsschreiten, wie wir es bei Schumann und Mendelssohn beobachten können. Spohr erklimmt vielmehr seinen künstlerischen Höhepunkt in der Zeit, wo der Mensch im allgemeinen die größten geistigen und körperlichen Potenzen erreicht, um sein dreißigstes Jahr. Da er ein hohes Lebensalter erlangte, so weist die Linie seiner Entwickelung einen raschen kurzen Anstieg auf, verbleibt längere Zeit auf dieser Höhe (währenddessen, um in dem graphischen Bilde zu bleiben, ihr bis dahin kräftiger Strich sich verfeinert), und senkt sich dann langsam in einer sanft abfallenden, gewellten Kurve. Die motorische Ursache, welche dieses Bild ergibt, ist kurz gesagt die: Seine Eigenart zu finden und den Einfluß seiner Vorgänger zu überwinden, fiel ihm leicht, denn es hat nicht leicht einen Künstler von größerer Exclusivität gegeben als ihn; allein diese Abgeschlossenheit, zuerst segensreich, wurde allmählich ein unheilvoller Faktor, der eine andauernde Weiterentwickelung unterbunden hat.

Bei dem kurzen biographischen Abriß zu Beginn dieser Abhandlung waren als Marksteine in seinem Leben die Jahre 1812 und 1822 genannt worden. Mit diesen beiden für sein äußeres Leben wichtigsten Jahren decken sich auch annähernd die Wendepunkte in seiner künstlerischen Entwickelung. Die Werke eines Autors nach ihrem geistigen Gehalt in periodische Abschnitte zu zerlegen, ist bekanntlich heikel, die Grenzen sind stets fließend, und immer finden sich gegen das Ende einer Periode zu zahlreiche Hinweise auf die nächste, wie in dieser Rückschläge; auch sonstige Abweichungen sind nicht selten. Bei Spohr insbesondere hat die Einteilung nicht so leicht Anhaltspunkte wie z. B. bei Wagner; denn der innere Prozeß, der in seinen künstlerischen Anschauungen und den daraus entspringenden Emanationen vor sich geht, ist bei weitem nicht in dem Maße tiefgreifend und umwälzend, wie bei dem großen Bayreuther. Spohr bleibt im Grunde während seines langen Lebens derselbe, und die Evolutionen, die bei feinerem Hinsehen erkennbar sind, beschränken sich auf das allmähliche Erreichen der völligen Selbständigkeit, auf die ebenso allmähliche Einengung seiner inneren Welt unter Verfeinerung der diese darstellenden Mittel, und endlich auf das langsame Erstarren seiner Kunst in Routine, und Erlahmen seiner schöpferischen Potenz.

Wenn also drei Hauptschaffensperioden im Leben unseres Meisters angenommen werden sollen, so umfaßt die erste oder Jugendperiode Spohrs seine Braunschweiger und Gothaer Zeit. Sie ist gekennzeichnet durch starke Anlehnung an Mozart, Beethoven, Cherubini, Rode und andere. Die Originalität, die er dagegen in die Wagschale zu werfen hat, ist von Anfang an groß und führt in raschem Wachstum an innerer Kraft zur Ueberwindung der fremden Einflüsse. Neben den Ausdrucksgebieten, die er später ausschließlich kultiviert, versucht er sich mit Glück in der Gefühlswelt der Wiener Klassiker und der französischen Operisten. Die neun Violinkonzerte, welche den Angelpunkt seiner Tätigkeit bilden, zeigen diese Vielseitigkeit weniger als seine ersten Opern und zwei seiner Frühquartette (op. 4, Nr. 1, op. 15 Nr. 2).[1])

Von 1812/13 ab, dem Beginne seines Wiener Aufenthalts, rechnen wir die zweite Periode, die bis zum Jahre 1822 dauert. In der ersten Hälfte, bis zum Jahre 1815, erreicht er den eigentlichen Zenith seines Schaffens. Seine Individualität ist zur völligen Reife und Selbständigkeit gelangt; die direkten Einflüsse Mozarts und der Franzosen lassen sich nur in schwächerem Maße wahrnehmen. Besonders stark macht sich dagegen der fruchttragende Verkehr mit Beethoven geltend. Die geistige Beseelung und Durchdringung, welche dessen Werke belebt, die kunstvolle Eigenart seiner thematischen Durchführungen, seine Vorliebe für die Darstellung ernster, tiefer Gedanken, all das spiegelt sich in den Schöpfungen Spohrs aus dieser Zeit. Die seiner Natur gezogenen Grenzen der künstlerischen Ausdrucksfähigkeit machen sich allerdings schon deutlich fühlbar, allein im Verhältnis zu später tummelt sich seine Phantasie noch auf einem weiten Felde. Auf dem Gebiete, wo er die größte Begabung als Komponist entfaltet, in der Harmonik spürt sein Genius neue wundervolle Wirkungen aus. Die Vorzüge der Wiener Zeit stempeln ihre Werke zu dem Besten, was er geschrieben hat. Die Oper ‚Faust' überragt an Genialität alle späteren, ‚Jessonda' nicht ausgenommen. Die Quartette bekunden nicht selten einen hohen Gedankenflug, eine geistige Vertiefung, wie sie später nicht wieder vorkommen. Das gleiche gilt von der Kontrapunktik.

In der zweiten Hälfte der Periode vollzieht sich unmerklich eine entscheidende Stilwandlung. Spohr beschränkt sich mehr und mehr auf das Ausdrucksgebiet des Elegischen und Zarten, auf Kosten von Kraft und Größe. Den Verlust sucht er wettzumachen durch weiteren Ausbau der ihm eigentümlichen Kunstmittel: der Chromatik, der weich verschwimmenden romantischen Linie in der Harmonie, und der aus feinstem ästhetischen Gefühl geborenen Tendenz zu idealer

[1]) Vgl. das Urteil Hauptmanns über Spohrs Frühwerke (Briefe an Hauser, II, 196).

Schönheit in Melodik und Ausdruck. Auf diese Weise entstehen so wundervoll ätherische Gebilde wie die Oper ‚Zemire und Azor', so schönheitstrunkene Musik wie die ‚Gesangsscene' oder das Quartett op. 43. In den Frankfurter Quartetten (op. 45) erblüht die Blume der frühen, sentimentalen Romantik wohl in ihrem holdesten Duft. Die Grundnote seines musikalischen Fühlens, die Elegie, hat noch einen freundlichen, verklärenden Schimmer.

Das ändert sich allmählich in der dritten Periode, welche die zweite Hälfte seines Lebens von 1822 bis zu seinem Tode umfaßt. Diese lange Zeit blieb sein Schaffen natürlich nicht auf gleicher Stufe stehen; das Los eines Gluck oder Haydn, in voller geistiger Kraft sein hohes Alter zu beschließen, war ihm nicht vergönnt. Mit dem Ausgang der dreißiger Jahre etwa ist der Wendepunkt gekommen, wo Spohr seine historische Mission erfüllt hat. 1837 schreibt er noch die 5. Symphonie, die gleich der 3. und 4. (‚Weihe der Töne') ein hohes Meisterwerk ist. Die folgenden Werke tragen meist deutliche Merkmale des Alterns.

Bei näherer Betrachtung dieser Periode ergibt sich, daß der Stillstand in seiner inneren Entwicklung schon ungefähr mit den ersten Casseler Jahren beginnt. Das Wort „Stillstand ist Rückgang" erfüllt sich auch hier; aber der Umwandlungs- oder Rückbildungsprozeß vollzieht sich in einem außerordentlich langsamen, anfangs kaum erkennbaren Fortgang, und zwar in der Weise, daß Spohr immer „spohrischer" wird und sich stets eigenwilliger in seine Eigentümlichkeiten verrennt, deren übermäßige Anwendung und unausgesetzte Wiederholung unvermeidlich eine gewisse Monotonie hervorrufen. Zu Anfang treten diese Uebelstände noch weniger hervor, noch werden sie von den großen Vorzügen seiner Kunst überstrahlt, ein Zeugnis dafür ist die ‚Jessonda'. Der Charakter der ersten Werke aus der Casseler Zeit hat sich ziemlich wesentlich gegen früher verändert. Der melancholische Zug seines Wesens ist pessimistischer, sein ganzes Denken und Fühlen ernster geworden, es gewinnt dadurch nicht selten einen Anflug von Größe, den die leichtere Art der vorhergegangenen Werke vermissen ließ. So schafft Spohr in den zwanziger Jahren eine Fülle von Meisterwerken, die in vieler Hinsicht zur Bewunderung zwingen und nur den einzigen Fehler haben, daß sie, in einem begrenzten Gebiet sich haltend, die Individualität ihres Schöpfers allzu stark betonen. Die obengenannten Symphonieen — als Symphoniker hat er sich am langsamsten entwickelt —, die Opern Jessonda, Berggeist, Pietro von Abano, die Quartette op. 74, 82, 84, das Quintett op. 69 und die ersten Doppel-Quartette sind die edelsten Früchte dieser Zeit. Auf dem Gebiete des Violinkonzerts, das er am frühesten ausgebaut hatte, weiß er dagegen nennenswerte Fortschritte nicht mehr zu erzielen. Ein stationärer Charakter bemächtigt sich, etwa von 1830 ab, auch der übrigen Kunstgattungen mehr und mehr, ja es kommt schon hin und wieder zu bedenklichen Rückschritten; als solche seien z. B. ‚der Alchymist' und das Quintett op. 91 genannt. Mit dem Beginne der 40er Jahre hat die lange in derselben Richtung fortgesetzte Tätigkeit die Rinne der stilistischen Eigentümlichkeiten so tief gegraben, daß Spohr nicht mehr heraus kann, obwohl er immer wieder energische Versuche macht, die ihn umschnürenden Bande der Manier zu sprengen. Die Phantasie läßt nach; die großartige Routine läßt wohl noch formell hochstehende Werke entstehen, allein nur ausnahmsweise, wie z. B. mit dem 4. Doppelquartett, gelingt es dem greisen Künstler noch, elementare Wirkungen zu erzielen. Das gilt in gleicher Weise von den Symphonien wie von der Kammermusik. — Mit dem Jahre 1856 tritt bei dem bis dahin rüstigen Manne ein körperlicher Verfall ein, er komponiert noch einige Jahre, aber seine letzten Schöpfungen hält er selbst nicht für publicabel, sodaß wir das traurige Schauspiel erleben, wie der einst so reiche, hochfliegende Geist in Verkümmerung endet

Nach diesem in den allgemeinsten Umrissen gehaltenen Ueberblick über Spohrs innere Entwicklung lassen sich die Quartette und verwandten kammermusikalischen Produkte (bei Zerlegung der zweiten und dritten Periode in je zwei Abschnitte) in fünf Gruppen zerlegen, deren Grenzsteine die folgenden Jahreszahlen sind: für die 1. Gruppe: 1807 bis 1808; 2.: 1812—1815; 3.: 1817—1822; 4.: 1823—1838; 5.: 1845—1857.

Der ersten Periode gehören die mit den Opuszahlen 4, 11, 15 versehenen fünf Quartette an; da sie sämtlich in Gotha geschrieben wurden, bezeichnen wir sie kurz als Gothaer Quartette. So gering der zeitliche Abstand innerhalb dieser Werke auch ist, so läßt sich in der Gruppe doch deutlich eine Entwickelung nachweisen. Von den beiden Erstlingsquartetten hat Nr. 1 nur sehr wenig von der Spohrschen Eigenart, während diese bei Nr. 2 schon viel stärker hervortritt. Ueber das völlig unbedeutende Quatuor brillant op. 11 brauchen wir kein Wort zu verlieren. Mit op. 4 verglichen, sind die beiden Quartette op. 15 bereits wesentlich unabhängiger und eigenartiger. Gemeinsam ist der Gruppe die vorwiegende Homophonie und eine gewisse Simplizität in der Verflechtung der Stimmen. Dieser Schwäche steht auf der andern Seite eine jugendlich-idealische Frische als großer Vorzug gegenüber. Die elegische Seite der Spohrschen Natur hat hier ein mehr liebenswürdig-schwärmerisches Gepräge, wie im Adagio des C-dur-Quartetts, und im ersten Satz des Es-dur-Quartetts. Wahrhafte Schwermut findet sich nur im ersten Satze von op. 4 Nr. 2. Ein Vergleich mit den späteren Schöpfungen lehrt, welchen Reichtum die Palette des jugendlichen Spohr an Farben aller Art besitzt. Namentlich der Ton des D-dur-Quartetts hat ein erfreuliches, kraftvoll-gesundes Gepräge. Hier und da zeigt Spohr auch, daß ihm ein Schelm im Nacken sitzt, wie in dem humorvollen Scherzo des G-moll-Quartetts. Im ganzen darf das künstlerische Niveau der Gothaer Gruppe nicht zu niedrig eingeschätzt werden, die Geringachtung, welche sich mit der Bezeichnung „Jugendarbeiten" im allgemeinen verbindet, ist hier nicht angebracht. Namentlich die Quar-

tette op. 15 sind den vorzüglichen Werken dieser Art zuzuschreiben; stehen sie auch an Tiefe und innerer Bedeutsamkeit gegen spätere Arbeiten zurück, so empfehlen sie sich dagegen durch fließende Erfindung, frischen Gedankenflug und Vielseitigkeit des Ausdrucks. In dieser Auffassung soll uns die geringe Meinung, die der Meister selbst von seinen Erstlingen hatte, nicht beirren; ist es doch allbekannt, daß zwischen der Wertschätzung der Allgemeinheit, namentlich der nachlebenden, und jener der Autoren oft diametrale Unterschiede bestehen; ein bekanntes Beispiel dafür sind Beethovens Aeußerungen über sein Septett op. 20.

Bei einem Vergleich der einzelnen Sätze ergibt sich, daß die schnellen Sätze vor den langsamen den Vorzug verdienen. Die beiden Adagios von op. 4, namentlich das zweite, tragen allzudeutlich die Nachahmung Mozarts zur Schau. Sehr hübsch geraten ist hingegen das trauermarschartige Andante des Es-dur-Quartetts. Die Initialsätze haben, wie es sich gehört, die größte Bedeutung; sie legen die Grundstimmung des Quartetts fest. Von ihnen verdient vielleicht der erste Satz des D-dur-Quartetts wegen seiner glücklich gewählten Themen den Preis. In den Menuetten und Scherzos fällt eine gewisse Aehnlichkeit der verwandten Themen auf. Die Scherzos sind im Grunde Menuette, nur mit größerer Freiheit behandelt Für die Finale hat Spohr in op. 4 die Rondoform, in op. 15 Nr. 1 die Sonatenform gewählt (die Bezeichnung „Rondo" trifft nicht zu), Nr. 2 wird mit einer freien Fuge abgeschlossen. Die Fuge ist ein Gebiet, auf dem sich Spohr nicht so recht heimisch fühlt, und so hat auch dieser Satz in seinen streng gearbeiteten Teilen etwas schulmäßig Trockenes. Auch die übrigen Finales sind nicht sonderlich hervorragend, das des ersten Quartetts spricht am meisten an.

Die Faktur der Gothaer Quartette ist vorwiegend gearbeitet, zwar nicht im strengsten Sinne — das verhindert die latente Superiorität der 1. Violine — aber dem Idealstil stark angenähert; namentlich das G-moll-Quartett läßt in dieser Hinsicht kaum einen Wunsch offen. Dagegen ist das C-dur-Quartett in konzertantem Stil geschrieben, insofern als die Präponderanz der Primgeige die Mittelstimmen der Realität entkleidet. Auch das Vorkommen längerer brillanter, aber stilistisch bedeutungsloser Partien ist ein Argument für die stilistische Stellung dieses Werkes Im eminenten Sinne virtuos sind diese Passagen nicht, sie erfordern noch nicht den hohen Grad von Technik wie in den späteren konzertierenden Quartetten. Etwas anders ist es hierin schon mit dem D-dur-Quartett, das in seinem ersten Satz manchmal eine Abundanz an schwierigen Fiorituren zeigt. Wirkliche Bravourpassagen, wie sie in den Violinkonzerten gebräuchlich sind, finden sich in den Frühquartetten nicht; noch hat sie Spohr von den musikalisch ernst zu nehmenden Arbeiten ausgeschlossen und dem Quatuor brillant vorbehalten. — Ueber die Behandlung der Mittelstimmen ist nichts besonderes zu sagen. Das Violoncell tritt im allgemeinen mehr zurück, als es diesem schönen, vielseitigen Instrument zukommt; über die eingestrichene Oktave geht es nicht hinaus. Nur ganz selten — im ersten Quartett überhaupt nicht — hat es Gelegenheit zur Cantilene in der Tenorlage; ein „Solo" in dieser Region, in welchem es sich für einige Takte zum Herrscher seiner Genossen macht, ist ihm in keinem der Quartette beschieden.

Zur zweiten Gruppe gehören die in Wien entstandenen Werke, einschließlich des auf der Reise dorthin komponierten op. 27. Die chronologische Ordnung stellt sich folgendermaßen dar: (1812) op. 27; (1813) op. 29 Nr. 3, 33 Nr. 2 (Quintett); (1814) op. 30, 29 Nr. 1, 33 Nr. 1 (Quintett); (1815) op. 29 Nr. 2.

In der Pause von vier Jahren, welche die Wiener von den Gothaer Quartetten trennt, ist das tonschöpferische Vermögen des Künstlers gewaltig erstarkt. Spohr ist in die Periode seiner Meisterschaft eingetreten. Kraft und Feuer der Jugend verbinden sich mit dem Ernst und der Energie des gereiften Mannes. Der Ehrgeiz, auf diesem Felde das Größte zu leisten, ist der konzentrierten, sorgfältig geschliffenen gedanklichen Arbeit zur Evidenz anzusehen. Der Prozeß der Einengung des Ausdrucksgebietes hat schon eingesetzt; solche „Außenseiter" wie das Andante aus op. 15 Nr. 1 oder das D-dur-Quartett kommen jetzt nicht mehr vor. Immerhin ist die in diesen Werken dargestellte Welt noch reich genug, es tummeln sich in ihr noch kräftige, derbe Gestalten (Beispiele: die Trios der Menuette in op. 29 Nr. 3 und 30); und die zarten, schwärmerischen Bildungen, so oft sie auch schon von starker Melancholie überschattet sind, erglänzen noch ebenso häufig im warmen Sonnenlicht (op. 30, 1. Satz und Einleitung des Finales). Die eigentliche Domäne Spohrs, die elegisch-sentimentale Gefühlswelt, ist den Gothaer Quartetten gegenüber vertieft, die Ausbildung der den psychischen Vorgängen entsprechenden tonmateriellen Medien hat Spohr erst jetzt erreicht. Die unklar zwischen Höhe und Tiefe pendelnden, weich verschwommenen Linien in der Melodiebildung, die charakteristischen verminderten Intervalle, die ausgedehnte Anwendung der Chromatik in den Mittelstimmen, die resignierte Führung des Basses, alle diese vollkommen ausgebildeten Ingredienzien der sentimentalen Musik prägen dem Gewebe den Stempel einer starken Originalität auf Die Mischung der oben angedeuteten kernigeren Gefühlssphären mit diesen „spohrischen" Momenten erzeugt die reizvollen Tonbilder der Wiener Epoche. Eine ganz besondere Note erhalten diese noch durch den Einfluß des Milieus, vor allem des in diesem Milieu als Großmeister seiner Kunst thronenden Beethoven. Die Anregungen, welche Spohr aus dem persönlichen Verkehr mit jenem, vor allem auch aus dem Anhören zahlreicher ihm bis dahin unbekannter Werke der zweiten Periode (der Symphonien namentlich) erwuchsen, waren so mächtig, daß er sich ihnen, wenngleich nicht ohne Widerstreben, nicht verschließen konnte. Der Geist der Beethovenschen Kunst, seine Art, die erhabensten Empfindungen in Tönen auszusprechen, spiegelt sich — gedämpft — in den Ecksätzen des ersten Rombergquartetts wieder, das dadurch an die Spitze der Gruppe gerückt wird. In dieser Beziehung, in der Darstellung des Großen, bleibt es indes bei diesem einen Werke; die andern aber zeigen die wichtigste Errungenschaft, welche Spohr dem Vorbilde Beethovens ver-

dankte, fast sämtlich: die speziell beethovensche Art in der Kunst, ein Thema motivisch zu verarbeiten. Das tritt ganz eminent außer in dem genannten Werk noch im G-dur-Quintett hervor.

Der Einfluß des allgemeinen Milieus ist gleichfalls nicht zu verkennen. Während das Rasumoffsky-Quartett fast durchweg mit Melancholie durchtränkt ist, werden in den unter dem heiteren Himmel Wiens, der Stadt des sorglosen Lebensgenusses (der „Fajaken") geschriebenen Werken die melancholischen Stimmungen immer seltener. Die beiden Quintette, sowie op. 29 Nr. 1. und op. 30 enthalten überhaupt keinen derartigen Satz. Die ernsten und selbst die schwermütigen Sätze dieser Kompositionen haben nur einen geringen Einschlag von Sentimentalität, sie neigen eher zum Erhabenen oder Pathetischen (Belege: Adagio des Es-dur-Quintetts, die ersten Sätze von op. 29, Nr. 1 und 3, op. 33 Nr. 1). Der spezifisch österreichische Einschlag ist in den vielfachen ländlerartigen Gebilden deutlich nachzuweisen (die Trios der Menuette (Scherzos) aus op. 29 Nr. 2 und 3, op. 30).

Die Reihe der genannten Empfindungsskalen wird vervollständigt durch den Humor, der in den Finales von op. 27 und 29 Nr. 2 als heiterer Schalk sein Wesen treibt, während er im Scherzo des G-dur-Quintetts ein gallig aufgelegter Geselle ist.

Insgesamt mit einander verglichen, bilden die Wiener Quartette in ihrer Entwickelung eine gleichmäßig gebogene Kurve, in deren Scheitelhöhe die Schöpfungen des Jahres 1814, unter ihnen op. 29 Nr. 1 als Gipfel, stehen. Die ersten Sätze sind (bis auf das etwas schwächere op. 29 Nr. 2) sämtlich meisterlich in ihrer Art. Die Adagios zeigen eine zunehmende Selbständigkeit des Ausdrucks: im Rasumoffsky-Quartett mozartelt es noch stark, in op. 29 Nr. 3 und op. 30 ist ein Uebergangsstadium erkennbar, in op. 29 Nr. 2 ist die Entwicklung vollendet und ein prachtvoller, echt spohrischer langsamer Satz geschaffen. Das Larghetto des Es-dur-Quartetts (die feinsinnige Unterscheidung zwischen den oft synonym gebrauchten Terminis hat hier Hand und Fuß!) lebt in einer ganz anderen Gefühlssphäre als die stillbeschaulichen Adagios, an stimmungsmächtiger Tiefe des Ausdrucks überragt es alle. Das erste Romberg-Quartett und das G-dur-Quintett haben ein Andante mit Variationen; diejenigen des Quintetts sind weit kunstreicher angelegt. Die Menuette und Scherzos sind meist im Fugatostil gearbeitet, die Trios sind dann desto lockerer gefügt, und nicht immer gewählt in der Erfindung. Im Gegensatz zur vorigen Periode haben die Scherzos jetzt ihren menuettartigen Charakter abgestreift; vorzüglich im G-dur-Quintett ist echter Scherzo-Geist lebendig. Von den Schlußsätzen sind die dramatisch bewegten Finales aus op. 29 Nr. 1 und op. 30 die eindruckvollsten.

Die Knappheit der Gothaer Quartette ist einer normalen Länge, wie sie z. B. die mittleren Quartette Beethovens zeigen, gewichen. — Ganz anders, wie bei den einfacher gesetzten Gothaer Quartetten, ist jetzt die Faktur geworden. Das Gewebe ist durchaus reich belebt; selbst da, wo der eigentliche Quartettstil aufgegeben wird, behalten die begleitenden Stimmen meist noch einen starken Fundus von Selbständigkeit.

In den Wiener Jahren wuchs der Ruhm Spohrs als Geiger gewaltig an. Es war die Zeit, wo er selbst einen Rode besiegte, und in Europa einen ebenbürtigen Rivalen kaum zu fürchten hatte. Was Wunder, wenn auch in seinen Werken der Hang zur Virtuosität stärker hervortritt, als bisher? So ist es von den 7 Nummern nur eine, die sich vollständig freihält von virtuosen Ausschweifungen (und dadurch einen neuen Beweis für die exponierte Stellung liefert, welche ihr Schöpfer ihr zugedacht hatte), das erste Rombergquartett. Auch Nr. 2 und 3 derselben Serie enthalten nur eine ziemlich geringe Dosis des Giftes, sodaß das Stilgefühl kaum merklich verletzt wird. Die übrigen Quartette haben alle, meist in den ersten Sätzen, längere oder kürzere Partien, in denen die Brillanz allein interessieren kann. Das ist um so mehr zu beklagen, als gerade den Anfangsgliedern ein geistiges Plus zukommt. Die übrigen Sätze sind in ihrer Mehrzahl polyphon gearbeitet. Op. 30 entfernt sich völlig vom reinen Stil, sein erster Satz in einem Umfange, daß das Feuerwerk eines Quatuor brillant fast davon verdunkelt wird. — Ein Vergleich mit dem ältesten konzertierenden Quartett (op. 4, Nr. 1) lehrt, daß diejenigen der Wiener Periode sich nicht nur durch größere Bravour in den Passagen von jenem unterscheiden. Bei ihnen wird nicht, wie in op. 4 Nr. 1 und dem Quatuor brillant op 11, die Superiorität der Primgeige mit der Sterilität der Unterstimmen erkauft, sondern lediglich durch Ausschmückung des Parts in brillanter Manier begründet, während die übrigen Instrumente meistenteils selbständig geführt sind.

Was dem ersten Geiger bei den konzertierenden Quartetten an technischer Leistungsfähigkeit zugemutet wird, ist wahrhaft erstaunlich. Zur idealen Ausführung gehört vor allem Reingriffigkeit des Spieles und eine vollkommene, kongeniale Beherrschung des Spohrschen Stiles. Auch die Anforderungen an zweite Violine und Bratsche sind wesentlich gewachsen. Dasselbe gilt — von den Werken des Jahres 1814 an — beim Violoncell; doch bleibt die Tenorlage von der Verwendung völlig ausgeschlossen. Die einzige Ausnahme macht das Adagio des zweiten Rombergquartetts.

Die dritte Gruppe umfaßt die bis zur Uebersiedelung nach Cassel (1822) geschriebenen Werke und schließt also die zweite Haupt-Periode ab. Sie enthält in zeitlicher Folge die Quartette op. 43 (1817), op. 45 (1818), op. 61 (1819) und op. 58 (1821—22). Nr. 3 des 58. Werkes gehört eigentlich nicht mit hierher, denn es ist in Cassel geschrieben. Indessen ist es, wie oben ausgeführt, bei der nicht ganz sicheren Chronologie nicht ausgeschlossen, daß der Entwurf dazu noch in Dresden skizziert worden ist.

Von der vorigen ist die Gruppe durch einen Zeitraum von nahezu zwei Jahren getrennt; eine zweijährige Pause liegt auch noch zwischen den Quartetten op. 61 und 58, während andererseits op. 58 und die Werke des Jahres 1823 (op. 65 und 58) dichter aufeinanderfolgen, und, da von da ab bis zum J. 1826 wieder eine Lücke besteht, als eine für sich abgeschlossene Gruppe angesehen werden könnten, umsomehr, als sie bei den ohnehin fließenden Grenzen zwischen der zweiten und dritten Periode eine enge Stilverwandschaft besitzen.

Die Reise nach Italien, welche diese Epoche von der Wiener Zeit trennt, fand ihren unmittelbaren Niederschlag in dem Quatuor brillant op. 43. Darüber hinaus hat sie aber vielleicht die Bedeutung, die sich schon vorbereitende Wandlung in Spohrs künstlerischer Persönlichkeit beschleunigt zu haben. Spohr war bekanntlich auch für die bildende Kunst nicht unbegabt, und im Verein mit dem allgemeinen Charakter des Landes hat die Bewunderung der Kunstwerke aus der Antike und Renaissance sicher in ähnlicher Weise fördernd auf die klassizistische Seite seiner Naturanlage eingewirkt, wie bei Goethe. Als Rückwirkung dieser Eindrücke gewahrt man jedenfalls von nun an ein intensiveres Streben nach Schönheit und Wohlklang; die Form (im weitesten Sinne) wird bevorzugt auf Kosten des Inhalts. Die ästhetische Rücksicht auf Schönheit in der Darstellung mit den Mitteln äußerer Linie und harmonischer Einkleidung läßt sich am erfolgreichsten in Sätzen zarter, weicher Natur verwirklichen und führt so zur Vernachlässigung des Charakteristischen und Großen, vor allem aber des Kraftvollen und Markigen. Die Anfangssätze, welche zur Vertonung energischer, großer Gedanken hauptsächlich berufen sind, treten daher von jetzt ab mehr und mehr an Bedeutung hinter den Adagios zurück; ihr Hauptthema ist, wenn es in Dur steht, vorwiegend ein Symbol leichter, anmutig-spielerischer Ideen (wie schon im zeitlich letzten Quartett der vorigen Gruppe, op. 29 Nr. 2), in Moll hat es einen weichen, kraftlosen Charakter; in beiden Fällen verliert es an Gegensätzlichkeit mit dem gewöhnlich cantabeln zweiten Thema und bringt auf diese Weise den ersten Satz um seinen Haupt-Effekt. Die Ausschaltung des kräftigen, straffen Elements benachteiligt weiterhin in besonderem Maße die Rhythmik; sie wird, wie das bei der schmelzenden Elegie der Musik nicht anders möglich, unklar, zerflossen, in den Ecksätzen vielfach starr und gleichförmig bis zur Monotonie.

Weiche, elegische Nuancen und ihre Verwandten sind also die herrschenden geworden, aber nicht absolut, denn es gibt noch einige Sätze, aus denen derartige Anklänge streng verbannt sind. Dahin gehören das Scherzo und das Finale von op. 58 Nr. 1, sowie das Finale von op. 45, Nr. 1. In dem letzteren Rondo waltet heitere Lebenslust vor, in dem andern ein liebenswürdiger Humor. Das Scherzo aber bestätigt den Satz „Keine Regel ohne Ausnahme," denn es reiht sich den kraftvollen Sätzen aus der Wiener Periode würdig an.

Auf dem so enger umgrenzten Gebiete seines Ausdrucks sucht der Künstler, in Ersatz für die fehlende Weite des Blicks, die Wirkung seiner Schöpfungen durch intensive Verfeinerung der technischen Mittel zu sichern. Die Kraft der Erfindung hat, abgesehen von jener psychischen Umbildung, in nichts nachgelassen; sowohl in den Themen selbst wie in der motivischen Verarbeitung derselben stehen die Quartette dieser Periode den Wienern keineswegs nach, wenngleich sich schon in der Aehnlichkeit, die manche Gedanken mit bereits früher verwendeten zeigen (cf. op. 45 Nr. 1, 1. Satz, 2. Thema; op 58 Nr. 3, Adagio molto) die Schwierigkeit des Problems entrollt, auf dem begrenzten Felde immer neu und originell zu bleiben. Die Themen sind nicht alle auf einem einheitlichen geistigen Nährboden gewachsen. Während bei der großen Mehrzahl von ihnen, nach klassischem Muster, der Schwerpunkt ihrer innersten Struktur nach auf der Zeichnung, auf dem Tektonischen liegt, findet sich daneben eine Anzahl von Gedanken, deren Charakter entscheidend durch die Harmonie mitbestimmt wird. Wo diese Gegensätze unvermittelt aufeinanderstoßen, wie in op. 58 Nr. 3, ergibt sich eine stilistische Disharmonie. Der romantische Zeitgeist ist die Quelle der Bestrebungen, durch starkes Hervortreten des harmonischen Kolorits die Ausdruckssphäre der Musik nach der Richtung des Malerischen, des Geheimnisvollen zu erweitern.

Nicht nur vereinzelte Themen haben diesen Charakter; die ganze harmonische Behandlung sucht Spohr diesem Zweck dienstbar zu machen. Hierin ist er ganz Romantiker. Das Streben nach Bereicherung der harmonischen Kunstmittel trägt köstliche Früchte; es gelingt ihm, sich darin ein ganz eigenes Ausdrucksmittel zu schaffen, mit welchem er, unabhängig von Weber und zusammen mit ihm, die Fundamente für die moderne Harmonie legt.

Sein intensiverer Schönheitssinn läßt sich am sinnfälligsten in der Melodik bemerken; sie hat sich seit den Wiener Quartetten fast noch mehr als die Harmonik entwickelt, und blüht jetzt in vollendeter süßer Reife.

Im Formalen aber zeitigt die Tendenz zu klassischen Idealen einen Stillstand auf dem Modus der bisher befolgten absoluten Strenge. Nur in den beiden letzten Stücken versucht er durch Verschmelzung von zwei Sätzen zu einer Einheit an Stelle der Schablone etwas Neues zu setzen. Die starre Befolgung des Schemas steht, ebenso wie der eiserne Zwang der gleichmäßigen Rhythmen, in innerem Widerspruch zu dem auflösenden, sprengenden Geist der Romantik, welcher zwar schwerer faßbar, aber doch beherrschend das musikalische Gewebe durchweht. Gegen die Gefahr dissoluter Formen, der Schubert unterlag, ist Spohr gefeit, aber die schwere Rüstung des Formenzwanges lähmt seine Phantasie, weil er ihn nicht mit der genialen Freiheit eines Beethoven modifizierend zu handhaben weiß, — sodaß er in Formalismus ausartet. — Wohl aber haben die Quartette einen anderen Fehler Schuberts: eine übermäßige Breite.

Die Entwickelung in dieser Epoche läßt sich dahin resumieren, daß Spohr verlierend gewann, und am Ende, im Besitze seiner nunmehr aufs schärfste ausgeprägten Eigenart, auf einem zweiten Gipfel seiner Kunst steht.

In diesen sieben Jahren war Spohr nur zwei Jahre lang an seinen Wohnort gefesselt: in Frankfurt. Die übrige Zeit durchzog er als Virtuos das halbe Europa und hielt sich dabei ziemlich lange in den romanischen Ländern auf. In Italien hatte er Gelegenheit, die fascinierende Musik des damals die ersten Staffeln seines Ruhmes erklimmenden Rossini kennen zu lernen, in Paris trat er in Verkehr mit Cherubini, Boieldieu, Auber und anderen Der starke Einfluß, den von seiner Jugend her die französisch-italienische Opernmusik auf ihn ausübte, erhielt dadurch neue Nahrung. Er findet seinen Niederschlag in zwei Sätzen unserer Quartette, den Finales zum e-moll- und zum G-dur-Quartett, im ersteren ist die Art Boieldieus, im zweiten diejenige Rossinis erkennbar.

Trotz seines gefestigten Charakters war Spohr, wie die meisten Künstler, in seinen Arbeiten stark von äußeren Umständen seines Lebens abhängig. Das schwächste Quartett der Gruppe, op. 61, ist während der seelischen Depression geschrieben, welche die Folge der gegen seinen Frankfurter Wirkungskreis gesponnenen Intriguen war. Der Wert des brillanten Quartetts op. 43 beruht, abgesehen von seiner historischen Position, hauptsächlich in seinen schönheitverklärten Themen. Aus der Zahl der übrigen Quartette ragen die beiden ersten von op. 45, und op 58 Nr. 1 hervor, dem letzteren ist wohl die meiste Qualität zuzusprechen.

Es ist schon hervorgehoben worden, weshalb die ersten Sätze in dieser Gruppe nicht mehr die frühere Stellung einnehmen Der einzige, dessen Thematik einen Zug ins Große hat, ist der aus op. 58 Nr. 2. Bezeichnend für das Zurückgehen auf eine relativ niedere Vorstellungswelt ist das Eindringen von zusammengesetzten Rhythmen in den 1. Satz, wie $^6/_4$ und $^6/_8$. Die langsamen Sätze entwickeln sich dagegen zu Glanzstücken, wie z. B. in op. 45, 1 und 2, 58 Nr. 1. Die Scherzos und Menuetts bilden nach wie vor den Haupt-Tummelplatz für kontrapunktische Künste, im übrigen ist ihr Gehalt bis auf das Scherzo in op. 58 Nr. 1 nicht eigentlich bedeutend. Die Trios fallen meist ab. Von den Schlußsätzen beansprucht das Finale aus op. 45 Nr. 1 die erste Stelle, ihm gibt das famose Rondo aus op. 58 Nr. 1 nur wenig nach. Die übrigen wirken infolge des modificationsarmen Rhythmus' meist zu gleichförmig.

Im Stil sind die Quartette mehr oder weniger konzertierend. Nahezu frei von Extravaganzen der Primgeige bleiben op. 45 Nr. 1 und op. 58 Nr. 3; in den übrigen wechseln strenger gearbeitete Sätze mit solchen, die sich weit vom Kammerstil entfernen. In der Stimmführung und der Behandlung der Instrumente läßt sich eine Aenderung gegen früher nicht beobachten.

Zur vierten, umfangreichsten Gruppe rechnen wir die in Cassel geschriebenen Werke vom Jahre 1823 bis zum Jahre 1838, dem großen Einschnitt, der Spohrs Quartettschaffen auf über 6 Jahre unterbrach. Es sind zusammen 12 Quartette (davon 3 brillant), 3 Doppelquartette und 3 Quintette, und zwar nach ihrer zeitlichen Reihenfolge (der nun auch die Opuszahl entspricht): 1. Dpl.-Qu. op. 65, Qu.-brill. op. 68 (1823); Quintett op. 69, 3 Quart. op. 74 (1826); 2. Dpl.-Qu. op. 77 (1827); 3 Quart. op. 82 (1828); Qu. brill. op. 83 (1829); 3 Quart. op. 84 (1831—32); 3. Dpl.-Qu. op. 87 (1833); Quintett op. 91 (1834); Qu. brill. op. 93 (1835); Quintett op. 106 (1838). Die drei letztgenannten Werke nehmen eine gewisse Sonderstellung ein, da sie bereits innere Merkmale tragen, welche den Spätquartetten (der fünften Gruppe) eigen sind.

Die innere Signatur dieser Epoche, die man die zentrale nennen kann, läßt sich mit zwei Worten angeben: Stillstand auf dem erreichten Punkt, und langsamer Rückgang. Die ersten zehn Jahre (bis etwa 1833) behauptet Spohr im allgemeinen seine Meisterschaft ohne merkliches Nachlassen seiner geistigen Kraft, dann aber, etwa mit Anfang seines fünften Jahrzehnts, beginnen sich nach und nach Anzeichen des Alterns einzustellen.

Bis zu diesem Zeitpunkte verläuft die Linie der Entwickelung im allgemeinen sehr schwach abfallend, und auch das nicht kontinuierlich. Die am Anfang der Epoche geschriebenen Werke sind die reifsten und vollendetsten, so op. 65 und op. 74; die nächsten, op. 77 und 82, sind merklich schwächer, op. 84 und 87 dagegen wieder bedeutender. Der Wertunterschied zwischen den einzelnen Gliedern der Kette, welche vom ersten bis zum dritten Doppelquartett reicht, ist aber immerhin gering, und so lassen sie sich gut zu einer einheitlichen Gruppe zusammenfassen.

Wir hatten als Kennzeichen der vorigen Gruppe das Ueberhandnehmen des Elegischen, unter Verfeinerung der Ausdrucksmittel, festgestellt. Wesentlich war der Mangel an kräftigen, großartigen Ideen, namentlich in den ersten Sätzen; er ging Hand in Hand mit einem vorwiegend freundlichen, seltener dem Düstern zugewendeten, elegischen Melos, das seine schönsten Blüten in den langsamen Sätzen entfaltete. Aber schon der Anfang von op 58, Nr. 2 zeigte den Künstler auf der Rückkehr zu dem in der Wiener Zeit kultivierten, dann verlassenen Ausdrucksgebiet. In der mit dem ersten Doppel-Quartett beginnenden Periode vollendet sich dieser Prozeß; neben Sätzen, die in dem bisherigen Stimmungskreise bleiben, finden sich auch solche, die sich wieder mit größeren Problemen beschäftigen. Dahin sind in erster Linie die Anfangssätze von op. 74 Nr. 1, und auch op. 65, sowie die Scherzos der op. 69, 74 Nr. 3, 82 Nr. 3, 84 Nr. 2 zu rechnen. Der Kultus des Schönen macht sich nicht mehr in der bisherigen Stärke bemerkbar (am meisten noch in op. 68), dafür ist die Ernsthaftigkeit im hohen Maße gesteigert, namentlich in den Doppelquartetten in d- und e-moll, im h-moll-Quintett und den Serien op. 74 und 84, während die op 77 und 82 wieder mehr an der freundlichen Oberfläche der Dinge weilen. Daher treten bei den beiden letztgenannten Werken die Initialsätze und auch die Scherzi (bis auf op. 82 Nr. 3) an Bedeutsamkeit hinter den tiefer schürfenden Adagios zurück, welche andererseits bei den oben bezeichneten ernsteren Werken wiederum weniger tief angelegt sind.

In dem gesteigerten Ernst liegt also die am leichtesten erkennbare Veränderung gegenüber der vorigen Periode. Das Antlitz des Tondichters ist ernst, wenn auch noch nicht trübe geworden; selten verschönt nur noch ein freundliches oder humoristisches Lächeln seine Züge. Nur in den Finales wirft er manchmal den Ballast seiner schweren Lebensauffassung über Bord und streckt sich in wohligem Behagen (op. 74, Nr. 3, 82 Nr. 2, 84 Nr. 1 und 2).

Die Meisterschaft in der thematischen Durchführung zeigt die alte Höhe; mit Glück versucht Spohr in dieser Periode vielfach, einen ganzen Sonatensatz aus einem einzigen Thema zu entwickeln. Von seiner Harmonik und Melodik läßt sich dasselbe nicht im vollen Umfange behaupten. Die harmonische Behandlung weist keine neuartigen Bereicherungen auf, sie wirkt oft durch den zu häufigen Gebrauch derselben Mittel, namentlich der Chromatik, überreizend, und schädigt deren Wirkung. Ihre zarteste Blüte, die sich in der vorigen Gruppe entfaltet hatte, die Einführung neuer Akkordverbindungen, welche später von den Hochromantikern aufgegriffen wurden, wird nicht mehr so gepflegt und ist dem Verwelken nahe. Auch die Melodik büßt allmählich von der früheren reizvollen Schönheit ein, etwa von op. 82 an verliert sie den feinsten Schwung der Conturen und vergröbert sich etwas, wenngleich ihr immer noch Adel und Schönheit in hohem Maß verbleiben. In rhythmischer Beziehung dagegen herrscht nicht mehr die enorme Monotonie der vorigen Periode. Sie ist entschieden belebter geworden, teils auch infolge des Gebrauchs von Synkopen; in einem Falle entsteht sogar durch den konstanten, unregelmäßigen Wechsel von $^4/_8$ und $^3/_8$ Takt ein kompliziertes rhythmisches Gebilde (Andante, op. 82 Nr. 3).

Mit dem a-moll-Quintett (op. 91) erfolgt ein jähes, beträchtliches Sinken der künstlerischen Qualität. Die beiden folgenden noch zu dieser Gruppe gehörenden Werke, das Quartett op. 93 und das g-moll-Quintett op. 106, zeigen diese Erscheinung in abgeschwächtem Maße, namentlich das letztere, zu dem Spohr in dreijähriger Pause frische Kräfte sammeln konnte. Gleichwohl lassen sich auch in ihnen die für op. 91 charakteristischen Veränderungen nachweisen. Zwar ist nur in op. 91 ein Nachlassen der Erfindungskraft deutlich erkennbar, an allen drei Werken aber ein beginnendes Unvermögen, die Fortführung der Motive lebendig und organisch zu gestalten. Statt frisch grünender Zweige und Blätter setzen die Triebe trockenes Holz an. Die so entstandenen Blößen in der Baumkrone — um in dem Bilde zu bleiben — sucht Sp. mit dichtem, aber unfruchtbarem Gestrüpp von Schlinggewächsen zu verhüllen. Hierzu bietet er seine Hilfsmittel, Chromatik, Modulation, violinistische Ornamente in solchem Umfange auf, daß der Gesamteindruck nur noch gekünstelter und unruhiger wird. Diese Anzeichen des Niedergangs treten zwar in verhältnismäßig geringer Frequenz auf, sie sind aber als Vorboten des ‚letzten' Spohr wohl zu beachten.

Für einen Vergleich der einzelnen Sätze untereinander sind die Grundlinien schon aus dem Gesagten ersichtlich. In Bezug auf geistigen Gehalt dominieren die Scherzos, und nach ihnen die ersten Sätze. Nicht weniger als acht hochbedeutende Scherzi lassen sich in dieser Gruppe namhaft machen (op. 69, 74 Nr. 1 und 3, 82 Nr. 3, 84 Nr. 2 u. 3, 87, 106); das dritte und fünfte der Reihe haben wohl am meisten genialen Wurf. Ein Menuett anstelle eines Scherzos kommt nur dreimal vor, außerdem ein Allegretto mit Variationen und ein alla-Polacca-Satz (letztere Form wird auch einmal als Finalsatz verwendet). Mit zwei Ausnahmen stehen alle Scherzos (und ihre Surrogate) in Moll, ihre Stimmung schillert in allen Nuancen der Melancholie, von der düstersten Schwermut bis zum bizarren Galgenhumor. Die Trios haben bei den älteren Quartetten meist einen balladesken Zug, eine schwärmerische innige Cantilene; diese Sätze sind oft sehr wertvoll. Eine andere Gruppe erzielt mit der Verwendung von Skalenmotiven nur rein äußerliche Wirkungen.

Die ersten Sätze zerfallen ihrem Inhalt nach in zwei Klassen. Die eine schildert tragische Konflikte oder dramatisch bewegte Leidenschaften. Auf diesem Gebiet ragt op. 74 Nr. 1 als unvergleichliche Höhe, die Spohrs sonstige Leistungen auf dem Felde psychischer Dramatik tief unter sich läßt. Ein ähnlicher Hochgipfel ist das Allegro aus op. 84 Nr. 1, während die Größe der h-moll-Sätze aus op. 69 und 84 Nr. 3, sowie des d-moll-Satzes aus op. 74 Nr. 3 weniger kraft- als gefühlvoll, und mit einer starken Beimischung weicher Elegik versehen ist. Der Initialsatz des ersten Doppelquartetts nimmt eine neutralere Haltung ein, er ist nicht so stürmisch wie die ersten beiden, nicht so weich in seiner Klage wie die letztgenannten. Als reiches Seelengemälde wird er nur von dem a-moll-Quartett op. 74 übertroffen. — Die zweite Klasse behandelt teils freundliche Gedanken — das ist die Mehrzahl —, teils wurzelt sie in Elegik, ohne darin die Größe der vorhin genannten bedeutenden sechs Sätze zu erreichen. Aus der Gruppe der anmutig-freundlichen Anfangssätze fällt der des As-dur-Quartetts als der schönste auf.

Auch aus den langsamen Sätzen läßt sich ein Kranz von acht herrlichduftenden Blüten winden; die schönsten davon sind wohl die Mollsätze des B-dur-Quartetts (74 Nr. 2) und des G-dur-Quartetts (82 Nr. 2); ebenso wertvoll ist auch das Adagio von op. 69. Außer den beiden erstgenannten Sätzen herrscht die Durtonart vor, und damit die Sphäre ruhig-erhabener Gefühle. Die Qualitäten der Adagios nehmen im Verlauf dieser Epoche allmählich ab, die letzten enthalten oft nur einen dünneren Aufguß früherer Gedanken.

Die Schlußsätze sind meistens relativ schwach, viele von ihnen sind auf geigenmäßigen raschen Motiven aufgebaut. Eine kleine Anzahl aber — sie sind oben schon zitiert — sind flott gezeichnete Bilder fröhlichen Lebensdrangs; zu ihnen gesellen sich noch als rühmliche Ausnahmen das Finale von op. 87, welches neben schäumendem Uebermut auch ernstere Saiten anschlägt, sowie das des Es-dur-Quartetts (op. 82 Nr. 1), dessen melancholische, in sich gekehrte Stimmung es auch für einen Initialsatz geeignet erscheinen ließe.

Im Stil ist eine allmähliche Rückkehr zu den Forderungen des reinen Kammerstils erkennbar. Im allgemeinen sind die Doppelquartette und die Quintette ziemlich streng nach diesem Prinzip gearbeitet. Bei der Vorliebe Spohrs für sein Instrument wird eine völlige Gleichberechtigung natürlich auch in ihnen nicht erreicht. Die Quartette bewegen sich zum großen Teil im Mischstil; ein Teil der Sätze, namentlich die Scherzos sind gewöhnlich polyphon, die Finales überwiegend homophon gestaltet. Bei den übrigen Sätzen schwankt der Gebrauch; im allgemeinen aber bleibt das virtuose Element mehr und mehr weg, wie sich aus seiner Abnahme sogar in den Quatuors brillants schon entnehmen läßt. Das Ueberwiegen des konzertierenden Elements läßt sich nur in zwei Quartetten beobachten: op. 84 Nr. 1 und 3.

Mit der Ausbreitung der polyphonen Satzweise wächst natürlich auch die Teilnahme der übrigen Instrumente an der motivischen Arbeit, und gleichzeitig der Grad der von ihnen verlangten Fertigkeit. Das Violoncello wird aus seiner ihm bis dahin auferlegten Reserve zuerst im Doppelquartett op. 65 befreit. Hier arbeitete Spohr zum ersten Mal mit zwei obligaten Vcellos, ganz naturgemäß mußte er da das erste hervortreten lassen. Das geschieht denn gleich in prominenter Weise, der Cellist des 1. Quartetts wird der fast ebenbürtige Rivale des Primgeigers, zahlreiche Cantilenen in der ein- und zweigestrichenen Oktave (bis f'') kommen vor, und nicht selten muß auch die erste Violine unter ihrem Nebenbuhler Knechtsdienste verrichten. Der bei der Uraufführung in Cassel mitwirkende Cellist war der treffliche Hasemann, der in Spohrs Erinnerungen öfter ehrenvoll erwähnt wird. Die Ausführung der Partie durch diesen Künstler wird Spohr dann ermutigt haben (während er beim h-moll-Quintett noch die alte Praxis beibehielt), in seinen nächsten Quartetten (op. 74) die hohe Gesangslage des Violoncells ebenfalls heranzuziehen. Die Betätigung des Instruments in dieser exponierten Position beschränkt sich meist auf je einen Satz, sodaß der seltene Klangeffekt nicht abgestumpft wird. Das ändert sich schon bei der nächsten Arbeit, dem 2. Doppel-Quartett. Hier wird das Vcello zwar auch noch ziemlich hoch geführt, aber nie solistisch; Cantilenen in der Tenorlage hat es nur im Adagio. Die Folgezeit lehrt, daß op. 74 in dieser Hinsicht den einzigen Versuch darstellt. Von der Cantilene auch nur in der tenoralen Lage bleibt das Vc. dauernd ausgeschlossen, dafür wird der Spieler allerdings durch häufige Duette mit der ersten Violine entschädigt. Nur beim dritten Doppelquartett benutzt Spohr wieder die hohen ekstatischen Töne (im Trio bis g''). — Flageolettöne der ersten Violine und des Violoncells werden im Finale des Quintetts op. 106 häufig angewendet.

Die letzte Gruppe umfaßt die von 1845—1857 geschriebenen Werke: 6 Quartette, 1 Doppelquartett, 2 Quintette und 1 Sextett; in zeitlicher Reihenfolge: Quintett op. 129 (1845); Quartett op. 132 (1846); Doppelquartett op. 136 (1847); Sextett op. 140 (1848); Quartett op. 141 (1849); Quintett op. 144 (1850); dann nur noch Quartette: op. 146 (1851); op. 152 (1855); op. posth. [155] (1856); op. posth. [157] (1857). Wie man sieht, bebaut Spohr das Feld der Kammermusik fast regelmäßig, nur zwischen den letzten drei Quartetten und dem vorhergehenden liegt eine fast vierjährige Pause.

Gegen die vorige Gruppe ist diese Serie durch einen Zeitraum von über sechs Jahren abgeschlossen. Die Veränderungen, welche in den Werken der Jahre 1834—38 bereits zu bemerken waren, haben sich nunmehr verstärkt. Das allgemeine Bild der Gruppe ist ein successiver Rückgang, verursacht durch nachlassende Erfindungs- und Gestaltungskraft, weiter durch die Unfähigkeit, über den geistigen Horizont hinauszuwachsen und sich von den Zeitströmungen der vierziger und fünfziger Jahre befruchten zu lassen. Das langsame Sinken des geistigen Wertes ist aber ebensowenig kontinuierlich, und in gleicher Weise Schwankungen ausgesetzt, wie die Niveaulinie der zentralen Epoche. Die noch in den 40er Jahren geschriebenen Werke sind untereinander recht ungleichwertig. Das vierte Doppelquartett nimmt eine exceptionelle Stellung ein, es ist ein Meisterwerk, das sich ohne weiteres mit seinen Vorgängern in derselben Gattung vergleichen darf. Auch das Sextett besitzt große Qualitäten. Dagegen sind die Quartette und das Quintett e-moll (op. 129) ganz wesentlich schwächer. Mit dem letzten Quintett, von 1850, ist ein abermaliges Sinken des Niveaus zu konstatieren, welches seinen Tiefpunkt in op. 152 erreicht; es stellen sich nunmehr schon ausgesprochen senile Erscheinungen ein. Die beiden nachgelassenen Werke endlich stehen für sich; sie teilen mit den vorhergehenden den Mangel an Gestaltungsvermögen, und zwar in erhöhtem Grade; dagegen besitzen sie stilistische Vorzüge, welche der Gruppe sonst ausnahmslos fehlen.

Wenn man die Themenbildung der Spätwerke, ihre Ausgestaltung und die darin verborgen liegenden psychischen Zustände betrachtet, so fällt bei den Mollsätzen der bis zum Trüben gesteigerte finstere Ernst, bei den Dursätzen (in raschem Tempo) die Neigung zu harmloser, leichter Lebensauffassung auf — zwei scheinbare Gegensätze! Namentlich diese letztere Nuance kann als typisch für die Spätwerke gelten; Spohr weicht jedem tieferen Problem, jedem Konflikt aus, seine Musik wird leidenschaftslos. Die heitere, geklärte Ruhe des Alters spiegelt sich darin, das Bestreben, alles Ungemach zu vergessen, nur die schöneren Seiten des Lebens zu erfassen und in den eigenen Tönen nur Fröhlichkeit und leichte Erholung zu suchen. In dieser Tendenz geht er manchmal an die Grenzen der ernsten Musik, er neigt zum Salonmäßigen im besseren Sinne, das er freilich immer durch die nie fehlende eigentümliche Noblesse seines Fühlens und die feine künstlerische Arbeit adelt. Als Beispiele derartiger „Salonmusik" können dienen: die zweiten Themen aus den Finales von op. 132, 141, 146, 152, die dritten Themen aus den Schlußsätzen von op. 132 und 136, das Trio aus op. 141. Hand in Hand mit ihrem leichten Charakter geht auch die lockere, meist homophone Verarbeitung. — Alle andern Dursätze bewegen sich auf dem Gebiet des Freundlichen, Heitern, Anmutigen und verwandter Nuancen. Eine Ausnahme macht der erste Satz des Sextetts, welcher einen ernsten, feiertagsmäßigen Ton anschlägt.

Der Mangel an Erfindungskraft tritt hauptsächlich von 1850 ab in Erscheinung. Die Themen bewegen sich in den gewohnten Bahnen; wenn man auch eine Aehnlichkeit nicht immer nachweisen kann, so klingen sie doch stets bekannt. Eine Anzahl von ihnen, insbesondere in den posthumen Quartetten, sind indessen mehr oder minder getreue Kopien früherer Themen. Markanter noch als die Erfindung, zeigt die Kunst der thematischen Durchführung eine negative Veränderung. Schon der erste Satz des e-moll-Quintetts ist ein Beispiel für den schweren, zähen Fluß der Gedanken, die sich nur widerwillig zergliedern oder in eine von der ursprünglichen entfernte Sphäre verpflanzen lassen wollen. Die Durchführungsteile hören mehr und mehr auf, der Sitz der konzentrierten Geistesarbeit zu sein, sie begnügen sich entweder mit einer Wiederholung des schon im ersten Teil Gesagten, oder sie verzichten überhaupt auf thematische Arbeit. Die zunehmende Schwäche, die Themen organisch zu entwickeln, führt schließlich im letzten Quartett zu einer offenen Bankerotterklärung.

Auf harmonischem Gebiet werden die spezifisch „spohrischen" Kunstmittel wiederum verfeinert, und zwar in einem beständig subtileren Maße. Das Gefühl des Tondichters ist für das Ungewöhnliche der von ihm fortlaufend verwendeten Reizmittel abgestumpft; er gebraucht sie so häufig, daß von einer Manier gesprochen werden muß. Die Stimmen verlieren das Natürliche ihres Ganges, sie winden sich fortwährend in chromatischen Intervallen. Mit besonderer Vorliebe verbrämt Spohr die Fortführung seiner Themen mit schnellen chromatischen Figuren, welche sich in kleinen Intervallschritten um eine feste Achse drehen. Sie machen das ganze Geflecht unübersichtlich und verworren, und sind eine der Hauptursachen des manirierten Wesens in dieser Periode. In dem Quintett op. 144 und dem Quartett op. 152 z. B. sind lange Partien mit diesem dichten Dorngestrüpp ausgefüllt. Andererseits treten, allerdings nur sporadisch, deutliche Einwirkungen der Neuromantik Liszt-Berlioz'scher Richtung auf, und zwar noch in den posthumen Quartetten, sodaß auf diesem Gebiet eine, wenn auch bescheidene Fortentwicklung bis zuletzt anhält.

Ein Fortschritt in der Rhythmik ist die vermehrte Benutzung der Synkopen; im übrigen neigt sie aber zur Verwischung aller kräftigen Accente. Zumal in den langsamen Sätzen wird das rhythmische Gefühl häufig durch haltlose, verschwommene Zerteilungen, wie durch Kreuzungen eintönig rhythmisierter Figuren völlig ertötet. Ein eklatantes Beispiel dafür liefert das Larghetto des g-moll-Quintetts.

Gegen diese Verworrenheit und Ueberladung setzt in den nachgelassenen Quartetten eine gesunde Reaktion ein, die alles überflüssige Gerank glatt abschneidet und sich einer musterhaften Klarheit und Uebersichtlichkeit im Stimmengeflecht befleißigt.

In den äußeren Dimensionen weicht die ermüdende Breite, wie sie in der vorigen Gruppe ständig war, allmählich conciseren Formen. Namentlich das Sextett und die letzten Quartette bemühen sich um eine lobenswerte Knappheit. Die beiden Quintette sind allerdings desto weitschweifiger angelegt.

Vergleichen wir die Sätze untereinander, so läßt sich das Hervortreten einer Gattung, wie früher, nicht erkennen. Sie stehen alle etwa auf derselben Stufe. Unter den ersten Sätzen, deren Eigenart schon erörtert wurde, hinterlassen nur die von op. 136 und 140 ungemischte Empfindungen. Die Adagios zeichnen sich oft durch schöne Themen aus, aber eine wenig erquickliche, unfruchtbare Fortsetzung zerstört ihren Wert, so z. B. in op. 132 und den beiden Quintetten. In ungetrübtem Glanze leuchten die schönen Adagios von op. 136, 140, 146, auch die nachgelassenen Quartette sind in diesem Punkte stark. Statt des Scherzos findet sich in op. 144 und den drei letzten Quartetten ein Menuett, auch das Scherzo des Sextetts hat Menuettcharakter. Das bedeutendste Scherzo steht im Doppelquartett, die übrigen halten sich meist auf respektabler Stufe. Die Finales neigen vielfach, wie schon erwähnt, zur leichten Ware. Sehr wirkungsvolle Schlußsätze finden sich im Sextett, im Quartett op. 132 und im e-moll-Quintett.

Zur Charakterisierung der Spätwerke mußten die gerügten Schwächen und Mängel kräftig unterstrichen werden. Die Auffassung wäre jedoch verfehlt, wollte man in ihnen durchweg saft- und kraftlose, senile Schöpfungen erblicken. Ganz abgesehen von dem wundervollen vierten Doppelquartett und dem Sextett bieten auch die anderen Werke eine Fülle von Schönheiten in jeder Beziehung. Der absolute Wert bleibt, hält man Werke von Zeitgenossen dagegen, immer noch sehr hoch. Nur in zwei Werken überwiegen die Schwächen in Konstruktion und Erfindung derartig, daß man sie als minderwertig bezeichnen muß; das sind die Quartette op. 152 und 157; indessen auch da möchte man das groteske Menuett des ersteren, und vor allem das ausdrucksvolle Larghetto des andern in dem Kranze meisterlicher Sätze nicht missen wollen.

In der Schreibweise verlassen die Spätwerke größtenteils den konzertierenden Stil der mittleren Periode. Mit Ausnahme von op. 132 sind sie alle mehr oder weniger polyphon gearbeitet; die erste Violine tritt nur noch in wenigen Sätzen solistisch, mit kurzen Kadenzen auf, in der Mehrzahl der Sätze ist der thematische Stoff im Sinne des Quartettstils gleichmäßig verteilt. Bravourpassagen im eigentlichen Sinne kommen überhaupt nicht vor, wie ja auch die Gattung der Quatuors brillants bereits ausgestorben ist. Die Läuterung des Stilgeschmacks zeigt sich auch im Doppelquartett, das in diesem Punkt seine Vorgänger überragt. Zur Höhe klassischer Reinheit schwingt sich der Stil des op. 155 empor, das zweite posthume Quartett steht ihm darin nur wenig nach.

Infolge des Zurücktretens der ersten Violine auf den Boden, welcher der Kammermusik wahrhaft angemessen ist, erfordern die Spätwerke im allgemeinen von dem ersten Spieler nicht den immensen Grad der Technik wie die früheren.

Die Behandlung der mittleren Instrumente hält sich in den bisherigen Grenzen; die Bratsche muß in den Quintetten und dem Sextett naturgemäß besonders viel leisten. Im Doppelquartett sind beide Violoncelli mit schönen Aufgaben bedacht, allerdings nicht in der prominenten Art von op. 65; im Sextett treten sie merkwürdigerweise sehr zurück, nur im Finale erstreckt sich das erste Cello, in der unteren Oktave mit der Violine gehend, bis in die höhere Tenorlage. In den übrigen Werken wird es mit der gewohnten Zurückhaltung behandelt.

Die besprochenen 48 kammermusikalischen Werke Spohrs begleiten ihn fast von seinen frühesten Versuchen an — die erste nachweisbare Komposition stammt aus dem Jahre 1803 — bis zu seinem Ende, sie bilden also einen integrierenden Bestandteil seines Gesamtwerkes. Daher tritt aus ihnen allein schon das allgemeine Bild seiner musikalischen Persönlichkeit in allen Phasen seines Lebens klar hervor. Die Eindrücke, welche das Studium der Quartette und Quintette in dieser Richtung vermittelt, bestätigen das Urteil, das über die Musik Spohrs im allgemeinen gilt, in vollem Umfange. Es besteht daher keine Ursache, den zahlreichen, aus der Feder berufener Männer stammenden, in der Hauptsache übereinstimmenden Darstellungen seines allgemeinen Charakters eine neue hinzuzufügen, um so weniger, als in der vorhergehenden gruppenweisen Besprechung die psychischen Werte seiner Musik eingehend berücksichtigt worden sind. Der Charakterkopf Spohrs steht längst fest umrissen, unbeeinflußt von der Parteien Gunst und Haß, in der Geschichte [1]).

Die Behandlung, welche die musikalischen Grundelemente in den Quartetten usw. erfahren haben, bedarf dagegen noch einer zusammenhängenden Betrachtung. Sie alle spiegeln — ein jedes in seiner Weise — die eigentümliche Geistesrichtung Spohrs deutlich wieder.

So ist seine Melodik ganz individuell, nach bestimmten regelmäßig wiederkehrenden Formeln ausgeprägt [2]). Die Haupttendenzen, welche sich in der Melodiebildung bemerkbar machen, bestehen in der Hinneigung zum Cantabeln, zur weich fließenden Linie, nicht selten auf Kosten eines kräftigen, charakteristischen Ausdrucks, und in der Bevorzugung chromatischer und verminderter Intervallschritte. Infolge seiner Vorliebe für die Cantilene sind die weitaus meisten aller verwendeten Themen in der Oberstimme Melodien, nur verhältnismäßig selten finden sich Bildungen, welche, in kräftigem, rein instrumentalem Charakter erfunden, auf die Benennung „Melodie" nicht Anspruch machen können (z. B. die Themen der ersten Sätze von op. 29 Nr. 1, 65, 74 Nr. 1). Eine dritte Klasse von melodischen Bildungen ist in Rücksicht auf das speziell Violinistische ersonnen, sie bestehen aus geigenmäßigen Figuren, schnellen, oft verzierten Passagen. In den Finales, aber auch in allen die thematischen Kerngruppen verbindenden Ueberleitungen spielen sie eine große Rolle.

Die Melodien sind selten kurz, prägnant, meist ziehen sie sich in weitgespanntem, mehrere Motive zusammenfassenden Bogen. Das elegische, überschwängliche Moment tritt zu Tage in den weiten Intervallschritten: Sexten, Septimen, Oktaven und darüber hinaus. Von diesen wird vielleicht am häufigsten die aufsteigende kleine Sexte gebraucht, welche ja an und für sich unbestreitbar sehnsüchtige Reflexe auslöst, daneben die abfallende kleine Septime. Charakteristisch in hohem Maße ist die häufige, vielleicht allzuhäufige Verwendung der verminderten und übermäßigen Intervalle, namentlich der verminderten Terz, Quart, Quint und Septime. Die melodischen Gebilde, in welchen diese eigentümlichen Intervalle dominieren, bilden eine zahlreiche Gruppe; sie beginnen vielfach mit einer kleinen Sext (nach aufwärts) und führen in stark geschweifter, mehrfach gebogener Kurve unter Benutzung mehrmaliger verminderter Intervalle weiter. Sie ähneln sich alle im Ausdruck, sie haben den spezifisch ‚spohrischen' Charakter sanfter Elegie. Dahin gehören z. B. die Anfangsthemen von op. 27, 45 Nr. 2, 82 Nr. 3, 84 Nr. 3, 87, 91, 129, die Finalthemen aus op. 29 Nr. 3, 74 Nr. 2, 82 Nr. 1, 129. — Andere Melodiebildungen mit verminderten oder übermäßigen Intervallen enthalten z. B. die Anfangsthemen von op. 29 Nr. 1, 93, 144, 152; das zweite Thema des 1. Satzes aus op. 141, der 3. Satz aus op. 144.

Neben diesen weiteren chromatischen Intervallen ist auch der einfache Halbschritt in der Melodiebildung häufig verwertet, in weit reichlicherem Maße als z. B. bei Mozart. Die unterhalb des Haupttons liegende Halbstufe, das Subsemitonium, wird dabei vielfach mit dem metrischen Accent versehen („Mannheimer Seufzer"). Derartig betont findet es sich

---

[1]) Hier sei eine Zusammenstellung der wertvollen oder sonstwie interessanten Urteile über Spohr (mit Ausnahme der Artikel in Sammelwerken und den in der Einleitung genannten Spezialschriften) angegeben. In erster Linie interessieren die Aussprüche von Zeitgenossen, die noch zu seinen Lebzeiten erschienen. Eine Fülle feinsinniger Bemerkungen ist in den Briefen M. Hauptmanns an Fr. Hauser niedergelegt. Ferner: Marx, die Musik des 19. Jhdts., Leipzig 1855 (er nennt Sp. ‚charakterlos'); Amadeus Wendt in der Berlin Allgem. Mus.-Ztg., 1827; derselbe, Ueber den Zustand der gegenwärtigen Musik etc., 1836; Fl. Geyer in der Neuen Berl. Musikztg. 1848, Nr. 25; Jul. Weiß in der Berl. Musikal. Ztg. [Gaillard] 1845, Nr. 31; mehrere Kritiken R. Schumanns in den ersten Bänden seiner ‚N. Ztschr. f. M.'; Hanslick, Aus dem Konzertsaal, S. 82; Laurencin in den Blättern f. Musik, Theater u. Kunst, 1, 273; und eine Menge anonymer Aufsätze. Von Werturteilen nach Spohrs Tode seien erwähnt: J. C. Lobe, Anonyme Mus. Briefe, S. 229; W. H. Riehl, Mus. Charakterköpfe, I, 338, ff; L. A. Zellner, Bl. f. Musik, 1859; J. Schucht in der N. Ztschr. f. M. 1884, S. 162; Fr. Chrysander in der ‚A. M. Z.' 1882, S. 1; Philipp Spitta in dem Aufsatz „Jessonda" („Zur Musik", 1892); Kretzschmar, Führer etc; W. Niemann in der ‚Frankf. Ztg.' vom 29. 10. 1909, usw.

[2]) **Wasielewski**, Südd. Musikztg., Jg. 9, Nr. 4 u. 5.

weniger unterhalb der Tonica, wie bei den Klassikern, sondern mit Vorliebe unter der Quinte; in dieser Position, unter dem Einfluß der Dominantseptimenharmonie, legt es den Keim zu der Chromatik des ‚Tristan'. Neben der stark gedehnten Manier findet sich das betonte Subsemitonium auch ungemein häufig in raschen Passagen, eine Eigentümlichkeit, die im selben Maße Webern eigen ist. — Eine fortgesetzte Kette von Halbstufen (chromatische Skala) in der Oberstimme ist dagegen selten.

Eine andere, weniger häufige Gruppe von Melodiebildungen vermeidet den chromatischen Einschlag vollständig. Sie setzen sich — in fast archaisierendem Gegensatz dazu — aus den Dreiklangstufen der Tonica zusammen, sei es in Moll oder Dur. So die Melodie des Scherzos aus op. 30, die ersten Themen von op. 4 Nr. 1, 33 Nr. 1, 157, 58 Nr. 1 und 2, das zweite Thema des erstes Satzes aus op. 68. Alle bewegen sich, wenigstens im Anfang, nach aufwärts, sind also eine Fortsetzung der bekannten Mannheimer ‚Akkordraketen'.

Die diatonische Skala ist gleichfalls mehrfalls zur Melodiebildung benutzt, namentlich in den Trios der Menuette oder Scherzos. Diese Verwendung beweist, daß sie als bewußter Gegensatz zu den chromatischen oder doch stark oscillierenden Melodiefolgen der Hauptgedanken gemeint ist.

Von einzelnen Melodieformeln sei der häufig vorkommende Quintensprung abwärts zur Tonica erwähnt, der gerne erfolgt, wenn die Melodie an ihrem Ende auf der Quinte angekommen ist [1]).

Die Spohrsche Melodik imponiert durch ihre von außerordentlichem Schönheitssinn gestalteten feinen Linien. Sie erreicht ihren Höhepunkt in der mittleren Lebensperiode des Meisters (um 1820). In den Quartetten dieser Zeit finden sich eine Anzahl Melodien, die nicht nur geistig und harmonisch, sondern auch in ihrem äußeren Zuschnitt etwas von dem idealistischen Enthusiasmus des jungen Wagner haben, es sind dies die Gesangsthemen der ersten Sätze von op. 43, 58 Nr. 2 und 3. (Vergl. die Notenbeispiele 27, 36, 39). Sie stechen in ihrem etwas pathetischen Schwung stark gegen die sonstigen, mehr der Reflexion zugeneigten Melodien des Meisters ab. Die späteren Werke zeigen derartige hochromantische Gewächse nicht mehr, sie begnügen sich in melodischer Hinsicht meist mit dem Kopieren der alten Vorlagen, sodaß die Entwicklung des Melodikers Spohr zuerst im Stereotypen, in Manier erstarrt.

Viel folgenreicher und großartiger ist die Betätigung Spohrs auf dem Felde der Harmonik. Von Jugend auf richtete er sein Hauptaugenmerk auf gewählte Harmonien, und noch im hohen Alter blieben die Prüfsteine, die zur Bildung seines Urteils über Musikwerke dienen mußten, „interessante Harmoniefolgen" und „Vollendung der Form" [2]). Das Neue, was er brachte, war die vollständige Durchdringung des Tonstoffes mit dem chromatischen Element.

Die Zeit vor Spohr wies der Chromatik als stilistischem Element im allgemeinen keine hervortretende Rolle zu. Wohl finden sich einzelne Sätze oder Stücke, denen sie ein besonderes Gepräge aufdrückt, wie z. B. die bekannte chromatische Phantasie J. S. Bachs, aber im ganzen beschränkt man sich darauf, sie spärlich, als besondere Würze zu verwenden. Spohr dagegen führt als erster ihre prinzipielle und unausgesetzte Anwendung ein, mit der beabsichtigten Wirkung, daß seine musikalischen Gedanken weichere Färbung und gesteigerte Sensibilität erhalten. Hierin wurzelt in erster Linie seine historische Bedeutung, denn die Chromatik ist ja ein Arcanum der modernen Musik, eines der wesentlichen stilistischen Differenzierungsmerkmale zwischen klassischer und romantisch-moderner Musik. Indem sie den festgefügten diatonischen Bau lockert, seine Tonalität bedroht und unsicher macht, ja verwischt oder ganz aufhebt, bringt sie „Zwiespältigkeit und Mischung" hinein, welche das Charakteristikum der Romantik bilden (wenn man das Wesen der Romantik mit zwei Worten definieren will) [3]). In der Tat eignet der Chromatik, wenn wir ihre Geschicke zurückverfolgen, von Anfang an eine gewisse romantische Tendenz. Die Jahrhunderte lang wohl gehütete Mauer der strengen Diatonik wurde, wenn man von den ersten Ansätzen der musica ficta abzieht, zuerst von Adrian Willaert durchbrochen [4]). Auf seinen Lehren fußend, bringen die Madrigalisten des 16. Jahrhunderts de Rore [5]), Vicentino, Venosa, Lasso in ihren Werken chromatische Wendungen häufig genug an, und zwar in der Absicht, gewisse Textworte, die eine besondere Situation oder Stimmung (meist nach der Seite des Furchtbaren oder Schrecklichen hin) ausdrücken, dadurch musikalisch zu illustrieren. Namentlich Venosa und Lasso entfernen sich dabei weit vom Herkömmlichen. Eine bemerkenswerte Zwischenstufe bilden die Klavierwerke der englischen Virginalisten [6]) (um die Wende des 17. Jahrhdts.), in denen die Chromatik als instrumentales Hilfsmittel zum Ausdruck gesteigerten Affekts verwendet wird und eine Fülle neuer Modulationsmöglichkeiten erzeugt. Eine völlige Einbürgerung erhält das neue Kunstmittel durch das Ansehen Monteverdis,

---

[1]) Kretzschmar, a. a. O., S 235.

[2]) Hauptmann, Briefe an Hauser, II, 138.

[3]) Das von Spohr inaugurierte Prinzip einer obligaten, den ganzen Tonstrom rastlos durchflutenden Chromatik ist später namentlich von R. Wagner („Tristan", „Parsifal") aufgegriffen, umgebildet und in großartiger Neuschöpfung erweitert worden. Die Angriffe gegen die festen Bollwerke einer gesunden Diatonik und weiterhin der Tonalität, welche von diesen Werken, ausgegangen sind, haben ungemein destruktive Wirkungen zur Folge gehabt. Aber erst in unseren Tagen hat die Chromatik ihren Charakter eines verheerenden Sprengmittels zu enthüllen begonnen, wie die letzten Arbeiten der heute führenden Meister zeigen. Der Zersetzungsprozeß schreitet unaufhaltsam vorwärts und scheint zu einem gänzlichen Erlöschen des diatonischen Gefühls zu gelangen — wenn nicht eine musikalische Stilrevolution — wie schon mehrmals geschehen — als Umwerterin aller Werte eingreift.

[4] Näheres s. Kroyer, die Anfänge der Chromatik im ital. Madrigal.

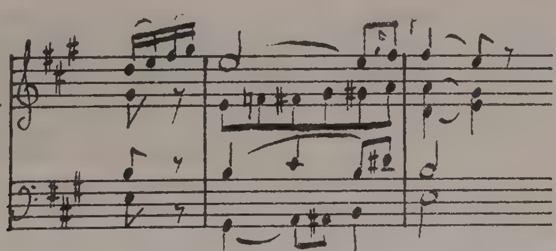
[5]) Das 1 Buch seiner chromatischen Madrigaale erschien 1544.

[6]) Seiffert (Weitzmann), Geschichte der Klaviermusik, I, S. 67.

den man den ersten Romantiker nennen könnte, und so bleibt es auch die folgenden Generationen hinunter bis zu Joh. Seb. und Ph. Em. Bach als Bereicherung der Tonsprache geschätzt. Die nächste Stilrevolution verbannt das chromatische Element, in der Mannheimer Schule fristet es nur noch in chromatischen Vorhalts- oder Durchgangsnoten ein kärgliches Dasein, die Harmoniefolgen bleiben davon völlig unberührt. Noch schärfer stellt sich Haydn dagegen, er will (ebenso wie Leopold Mozart) von dem „vermanirierten Mannheimer Goût" nichts wissen und erwehrt sich, namentlich in der ersten Hälfte seines Schaffens, der chromatisierenden Seufzer mit aller Energie. Anders W. A. Mozart. Er galt seiner Zeit (nach 1800) als Romantiker, und nicht mit Unrecht, denn durch die Wiederaufnahme des Chromatischen hat er dem romantischen Zeitgeist gewissermaßen die Türen geöffnet. Allerdings benutzt er das Kunstmittel in sehr mäßigem Umfange; wo er häufigeren Gebrauch davon macht, wie im G-moll-Quintett, kommt er auf dem Wege chromatischer Stimmführung oft zu frappanten Dissonanzen. Die eigentümliche sentimentale Wehmut, die in derartigen Verbindungen liegt, berührte in Spohr eine starke Saite seines Innern, als begeisterter Mozart-Verehrer und -Kenner griff er das Kunstmittel begierig auf und erhob es durch fortgesetzte systematische Anwendung zum Stilprinzip. Er ist aber nicht der einzige und erste, der hierin auf Mozarts Spuren wandelt. Auch bei Weber und Beethoven finden sich derartige chromatische Durchgänge, aber immerhin nur als seltene Würze (vergl. des letzteren As-dur-Sonate op. 26).

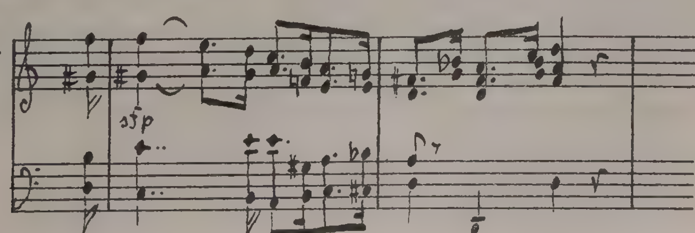
Außer Mozart, dessen chromatische Ader als Hauptquelle der harmonischen Eigentümlichkeiten Spohrs zu gelten hat, wirken noch andere Einflüsse in ähnlicher Richtung, welche teils direkt von Mozart ausgehen, teils indirekt den gleichen geistigen Kräften ihren Ursprung verdanken. Die Wurzeln des romantischen Musikgeistes reichen unmittelbar bis zu den Opern Paisiellos, Piccinis, Galuppis zurück [1]). Ihre eigentümlich weiche, milde Musik findet dann in den französischen Operisten Méhul, Cherubini, Boieldieu geniale Nachfolger. Man weiß, daß Spohr die Opern der beiden erstgenannten Komponisten sehr hoch stellte, und zumal für Cherubini eine Art abgöttischer Bewunderung hegte, mit der er sich, wie aus Beethovens Leben bekannt, in keiner schlechten Gesellschaft befand. Speziell zu dessen „Wasserträger" fühlte er sich stark hingezogen, wie er selbst bezeugt [2]); sein Freund und Schüler Hauptmann schreibt darüber im J. 1860 [3]): „Cherubini hatte mit der „gewählten Harmonie" wohl am meisten Einfluß auf ihn gehabt. So etwas wie der erste Anfang der Wasserträger-Ouverture mußte ihn wohl sehr ansprechen nach seinem Naturell, und manchen Keim lösen. Er sagte mir selbst, daß eine Zeit war, wo ihm Cherubini höher stand als Mozart, das kann ich mir sehr gut denken." Die langsame Einleitung dieser Ouverture ist bekanntlich in ein echt romantisches Helldunkel getaucht, und voller Modulationen und chromatischer Mischungen, welche die Tonalität ungewiß erscheinen lassen. In den ersten Takten findet sich in der Viola mehrmals eine absteigende chromatische Reihe, ganz in der Weise mit harmonischen Wirkungen ausgestattet, wie sie bei Spohr üblich ist. Ueberhaupt neigt Cherubini in seinen langsamen Sätzen zur vermehrten Anwendung der Chromatik, auch in den Mittelstimmen, z. B. im Larghetto seines ersten Quartetts (Es-dur) aus dem J. 1814. Neben Cherubini und seinem Kreis kommt noch A. Romberg, ein unmittelbarer Absenker Mozarts, als Nährer der Vorliebe für Chromatik in Betracht, sein Einfluß auf Spohr war wohl größer, als bisher angenommen worden ist. Von besonderer Wichtigkeit ist das Vorbild Danzis, in dessen Quartetten die spezifisch Spohrschen Kunstmittel in vereinzelten, schüchternen Ansätzen bereits Anwendung finden. Danzi führt manchmal seine Mittelstimmen ebenso chromatisch wie Spohr; in dem Andante moderato seines Quartetts op. 29 Nr. 3 wiederholt sich öfters folgender Passus:

101.



Auch andere harmonische Eigenheiten Spohrs hat Danzi bereits vorweggenommen, so die Vorliebe für eingestreute verminderte Septimenakkorde und die Art der Vorhaltsbildung mittelst dieses Akkords. Die folgende Stelle aus dem Allegro von Nr. 1 desselben Opus klingt wie ein echter Spohr, und zwar aus dessen früher Periode:

102.



1) Kretzschmar, a. a. O., S. 229. 2) II, 114. 3) Briefe an Hauser, II, 196.

Daß Spohr diese Quartette Danzis sehr gut kennen mußte, beweist eine ausgesprochene Reminiscenz in seinem Es-dur-Quartett op. 15 Nr. 1, dessen Trio fast eine wörtliche Kopie des Trios aus Danzis op. 29 Nr. 3 ist.

Während die Chromatik bei den Vorgängern Spohrs aber immerhin nur einen bescheidenen Raum einnimmt, tritt sie bei unserem Meister — das ist das Merkwürdige — gleich von Anfang an im potenzierten Maßstabe auf, und zwar weniger in der Melodiebildung, als vor allem in dem Geflecht der unteren Stimmen, in welchem sie einschneidende Veränderungen hervorruft. Schon in dem ersten Quartett (op. 4 Nr. 1) sind die Mittelstimmen häufiger, als es bisher das Uebliche war, chromatisch geführt, in Nr. 2 desselben Werks aber bildet diese Eigentümlichkeit bereits die entscheidende harmonische Signatur. Die nächsten Quartette zeigen das neue Prinzip in abermals verstärkter Anwendung, und man kann sagen, daß eine fortschreitende Bewegung in dieser Richtung fast bis zuletzt anhält. Der Schulfall ist so gelagert: die Mittelstimmen gleiten schrittweise abwärts, der Baß bewegt sich schwerfällig oder bleibt als Orgelpunkt liegen. Diese Situation kommt in jedem Spohrschen Werk ungezählte Male vor, sie ist überhaupt das vornehmste Kennzeichen seiner Musik. Durch diese Anordnung wird eine sanft wehmütige, etwas schlaffe, energielose Stimmung erzielt, welche Denken, Wollen und Fühlen wie mit einem Schleier überzieht, und alle festen Umrisse in Verschwommenheit auflöst. Auch eine ganze Reihe von Themen ist schon in dieser Form angelegt, so die Hauptthemen der ersten Sätze von op. 4 Nr. 2, 15 Nr. 1, 45 Nr. 3, 136, 141.

Nicht selten führt auch der Baß eine chromatische Steigerung aus (es sei nur an den ersten Satz von op. 29 Nr. 1 erinnert)[1]. Dadurch entstehen, wie bei Mozart, aber in ungleich höherem Maße, zahlreiche interessante Akkordfolgen. Im allgemeinen ist es Spohrs Prinzip, die Intervallschritte der Mittelstimmen (und häufig auch des Violoncells) mit den chromatischen Zwischenstufen auszufüllen, zwar weniger gleich im Anfang einer Motivgruppe, aber doch fast ständig als Steigerungsmittel bei ihrer Wiederholung oder weiteren Ausführung. Manchmal gehen die Mittelstimmen bei der Ausführung einer chromatischen Gegenstimme auch in Oktaven zusammen, so in den langsamen Sätzen der Quintette op. 69 und 106. — Die stetige Anwendung der Chromatik in denselben Typen ruft Unruhe und Monotonie hervor. In den früheren Werken lassen eingestreute diatonische Partien diesen Eindruck nicht aufkommen, sie wirken darum ausgeglichener und vielseitiger. Allein der Meister vergißt im Lauf seines Schaffens immer mehr, daß die Chromatik ein Reizmittel ist, also ihre übermäßige Anwendung, noch dazu in stets derselben Behandlungsart, den Kompositionen einen manierierten Charakter verleihen muß. Im Verein mit der weniger ergiebigen Erfindungs- und Gestaltungskraft ist es hauptsächlich das üppige Ueberwuchern des Chromatischen, was uns manche seiner Spätwerke degoutieren läßt.

Um bei der Chromatisierung der drei unteren Stimmen harte Dissonanzen zu vermeiden, ist es das beste Mittel, sich desjenigen Akkordes zu bedienen, welcher wie kein zweiter zur Abschwächung und Mischung der harmonischen Lichter geeignet ist. Der verminderte Septimenakkord, dieser Proteus der Harmonie, der in facto auf drei Exemplare zurückzuführen ist, aber in seiner scheinbaren Vielgestaltigkeit sich jeder der vierundzwanzig Tonarten mit Leichtigkeit anzupassen weiß, ist von Spohr denn auch häufig zur Ermöglichung der stufenweisen Fortschreitungen und zur Erzielung eines aparten, gedämpften Colorits herbeigezogen worden, und zwar in so ausgedehntem Maße, daß der Akkord zu Spohrs Lebzeiten geradezu als sein musikalisches Wappen galt[2]). An allen Stellen, wo es nur irgend angängig ist, wird er eingeführt; dadurch erscheinen manchmal die Themen, unter dem gleichzeitigen Einfluß der chromatischen Stimmführung, förmlich in einen Nebelschleier eingehüllt.[3]) Etwas abschwächend wirkt der Umstand, daß diese durchgehenden Dissonanzen meist auf dem schlechten Taktteil eintreten. Im allgemeinen läßt sich sagen, daß die Ueberfüllung mit diesem charakterlosen Akkord zweifellos ein Mißgriff gewesen ist. Selbst Schletterer muß zugestehen[4]): „Das ihm zur anderen Natur gewordene Bestreben, auch da noch interessante Harmonien anzuwenden, wo größte Einfachheit und Enthaltsamkeit geboten scheint, hat den Vorwurf gewisser Monotonie geradezu herausgefordert und seine Popularität nicht unwesentlich beeinträchtigt“. Spohr verwendet den verminderten Septakkord oft in gewagten, grüblerischen Folgen, welche, so wenig ihre faktische Beschaffenheit auch ansprechen mag, dennoch ohne Zweifel auf die Weiterentwickelung der Harmonik befruchtend eingewirkt haben. So treten diese Akkorde beispielsweise in gehäuften Gruppen auf, und zwar entweder chromatisch ansteigend — wie im Finale von op. 82 Nr. 1 —, oder absteigend, so im Schlußsatz des letzten Rombergquartetts. Beide Male stehen vier Akkorde nebeneinander, deren Bässe stufenweise mitrücken. Weitaus häufiger ist eine andere Verbindung dieser Akkorde, welche über liegendem Baß stattfindet; sie senken sich chromatisch abwärts, die Mittelstimmen in ruhiger Bewegung, während die Oberstimme in doppelt so schnellen Gängen die Akkordtöne in einer gebrochenen Linie von großen Sexten oder verminderten Septimen berührt. Die chromatischen schlangengleichen Windungen (später im „Ring des Nibelungen“ ausgiebig benützt) wirken, wenn nicht zu häufig wiederholt, originell durch den Gegensatz zwischen dem ruhenden Baß und den rasch darüber hingleitenden gehäuften Dissonanzen Diese verschiedenen Konnexe des verminderten Septakkords hat Spohr, so viel ich weiß, als erster eingeführt. Besonders erwähnenswert ist noch eine in

[1]) S. Notenbeispiel 16. [2]) Giehne, a. a. O.

[3]) Auch für diese Manier finden sich in den Werken Cherubinis Beispiele; so im Es-dur-Quartett (Partitur Payne, S. 5, Z. 3). — Von späteren Meistern ist es namentlich Marschner, der sich des verminderten Septakkords in reichlichem Maße bedient.

[4]) a. a. O.

ihrem Dissonanzenreichtum exquisit moderne Stelle des letzten G-moll-Quintetts, wo drei halbstufenweise sich erhöhende Septimenharmonien durch ein organisch fortschreitendes Baßmotiv miteinander verbunden werden.

Neben Chromatik und verminderte Akkorde tritt als drittes wichtiges Hauptstück Spohrscher Harmonik der Orgelpunkt des Basses. Er hat die Aufgabe, die zahlreichen durchgehenden Dissonanzen abzuschleifen, im weiteren Sinne: alle inneren Bewegungen, welche in Melodie, Harmonie und Rhythmus ihren mehr oder minder erregten Ausdruck finden, als leichtere Gebilde der Einbildungskraft des Autors hinzustellen, die den festverankerten Ruhezustand seines Gemüts nicht erschüttern können. Der Orgelpunkt, ein altes und oft gebrauchtes, aber in so reichlichem Maße vor Spohr noch nicht angewandtes Kunstmittel, verleiht vielen Themen eine typische Färbung, er ist das Hauptmittel, den Ausdruck der Leidenschaftlichkeit, der einer melodischen Linie innewohnt und von den chromatisierenden Harmonien noch gefördert wird, zu zerstören, den veränderlichen, hin und herschießenden Tonwellen den festen Damm des Beharrungsvermögens entgegenzusetzen. In dieser Weise tritt er von Anfang an auf; sehr viele lyrische Themen erhalten erst durch ihn ihren schwärmerisch weichen, klagenden oder resignierten Charakter. Die prägnantesten Beispiele dafür liefern die Themen der ersten Sätze aus op. 43, 58 Nr. 1, 84 Nr. 2, 87, 91, 136, des Larghettos von op 74 Nr. 1, des Scherzos von op. 136, der Finalsätze von op. 29 Nr. 1, 33 Nr. 2, 68, 74 Nr. 1, 91, 129, 146, 157. In einer anderen Absicht wird der Orgelpunkt in manchen sehr schnellen Sätzen verwendet; hier soll er den Ausdruck nicht abstumpfen, sondern dient lediglich als Gegenpol zu der raschen Bewegung der oberen Stimmen (so im Scherzo von op. 74 Nr. 3, im Finale von op. 87). In Sätzen heiteren, idyllisch-pastoralen, tanzartigen Charakters imitiert er den naturalistischen Effekt des Dudelsacks, so am häufigsten in den Trios der Menuette.

Die durchgehenden verminderten Septimenakkorde sind nicht die einzigen Bildungen dieser Art. Oefters bringt Spohr auch dissonante Durchgänge durch stufenweises Nachrücken zweier Stimmen im Sekundenintervall, teils in Sequenzen nach der Weise Bachs (wie in op. 93), teils in der freieren Manier Mozarts (wie in den beiden letzten Doppelquartetten). Dahin gehören auch die sehr häufigen Nonenakkorde, in welchen das discordante Intervall der kleinen None vorzüglich als Träger eines schmerzlichen Ausdrucks auftritt. In leidenschaftlichen Sätzen schreckt er auch nicht vor grellen Dissonanzen zurück, in op. 84 Nr. 1 läßt er z. B. den Akkord a b d f d lange aushalten. Andere schneidende Mißklänge finden sich z. B. im ersten Satz von op. 74 Nr 1, im Scherzo von op. 136. Regelmäßig werden die Dissonanzen sorgfältig vorbereitet; ein freier Eintritt, wie im Finale von op. 157, ist eine Ausnahme. Dasselbe gilt von der Auflösung; die einzige Ausnahme, welche hier stattfindet, kommt bezeichnenderweise ebenfalls in einem der letzten Quartette vor (op. 152, 1. Satz).

Teils zur Einkleidung von Dissonanzen, teils zur sentimentalen Belebung der Harmonie wird der Vorhalt sehr oft verwendet; er spielt überhaupt in Spohrs Harmonik eine große Rolle. Die Wirkungen, welche mit diesem Kunstmittel erzielt werden, sind nicht selten recht modern, feinsinnig und apart; es sei in dieser Beziehung auf das oben citierte Beispiel aus op. 136 hingewiesen.

Eine eigentümliche, echt romantische Vorliebe hat Spohr, wie auch Weber, für den Quartsextakkord Er läßt ihn am liebsten als Gipfel einer Steigerung eintreten; manchmal benutzt er auch seinen plötzlichen Eintritt als Modulationsmittel in eine entfernte Tonart; in diesem Falle geht ihm meist ein übermäßiger Sextakkord, mit Sekundschritt des Basses, voran.

Von dem übermäßigen Dreiklang macht der Meister merkwürdigerweise einen sehr spärlichen Gebrauch. Er kommt nur als Dominantseptimenakkord mit erhöhter Quinte vor, das alterierte Intervall liegt dabei in der Oberstimme. Mir sind nur zwei Fälle dieser Art bekannt, beide aus den Spätwerken (op. 152 und op. posth. Nr. 1).

Ein characteristischer Zug ist noch die Neigung zur vorübergehenden Trübung nach Moll. Diese entsteht, gewissermaßen von selbst, bei der grundsätzlichen chromatischen Führung der Mittelstimmen. Wenn sich z. B. die Akkorde c g e und d g h folgen sollen, so wird die untere Stimme von e nach d stets über es gehen. Die so entstehenden Mollklänge sind ungemein häufig in die Dur-Partien hineingemischt, sodaß ein reines Dur selten ist, und man meistens vielmehr von einem „Molldur" sprechen muß. Die Gegensätze des Moll- und Durdreiklangs folgen einander oft in so gut vermittelten Uebergängen, daß die Tonalität unkenntlich wird. Ein gutes Beispiel dieser Art kommt in dem Rondo all' Espagnola vor (op. 58 Nr. 2).[1]) Später hat sich Spohr an das Hereinspielen des Moll so gewöhnt, daß er es constant auch da anwendet, wo der Anreiz der chromatischen Stimmführung fehlt, und er sogar auch die Durdreiklänge der Mollskala gern durch Erniedrigung eines Intervalls infiziert. Die Verkehrung in Moll findet sich in Dursätzen mit Vorliebe auf dem Dreiklang der vierten Stufe; der ohnehin gedrückte Character der Mollsätze erleidet häufig eine Verstärkung durch die Einführung des phrygischen Melos (Erniedrigung der oberen großen Sekunde). In Sätzen aus C-dur und g-moll gehört der Ton as somit gewissermaßen zu den diatonischen Stammtönen. Diese beständige Schattierung und Dämpfung der hellen Farben ist Spohrs Naturell so recht angemessen; er verwächst innerlich mehr und mehr mit dieser Manier und kann sie schließlich auch da nicht entbehren, wo sie überflüssig, ja störend ist. Das zeigt sich besonders in den Schlüssen seiner Sätze. Der Plagalschluß in Moll wird die typische Schlußformel, auch wenn das Stück noch so heiter und oberflächlich war; namentlich in der zweiten Hälfte seiner Schaffenszeit ist es eine seltene Ausnahme,

[1]) S. Notenbeispiel Nr. 37.

wenn ein Satz anders schließt. Eine Spezialität gegen Ausgang der 20er Jahre ist auf diesem Gebiete der phrygische Kirchenschluß, welcher wohl aus der gleichzeitigen Betätigung auf dem Felde des Oratoriums zu erklären ist, und meist recht unmotiviert wirkt. Erst in den nachgelassenen Quartetten verwirft Spohr die stereotypen Schlußformeln und greift teilweise zu neuen Mitteln; so schließt er einen Gmollsatz (op. 155) in der Oberstimme mit g-a-h, in der Romanze wechselt der ausklingende Bdur-Akkord mit dem alterierten Akkord ces es a f.

Eine der grundlegenden Neuerungen Spohrs auf harmonischem Gebiet ist die erhöhte Anwendung der Modulationen. Für uns ist ihre Fülle, worüber die Zeitgenossen klagten, ja nicht mehr beunruhigend, aber damals war das prinzipielle beständige Ausweichen und kühne Umherfliegen durch den ganzen Zirkel in diesem Umfange entschieden neu.[1]) Die mannigfachen Mittel und Wege zu schildern, wie er seine Modulationen zustandebringt, ist bei ihrer Vielseitigkeit nicht gut möglich. Ein ansehnlicher Bruchteil von ihnen basiert auf dem Kunstmittel der enharmonischen Verwechselung, welches namentlich in den früheren Werken in überraschender, gewandter, oft hinreißender Art verwendet wird. Die ältere Periode zeichnet sich auch dadurch aus, daß das Ziel anstatt auf dem Wege gleitender und schleifender Modulationen manchmal durch schroffe Rückungen erreicht wird. Später werden die Ausweichungen gekünstelter, oft maniriert, sprunghaft, zuletzt nicht selten schwülstig und ungeschickt. — Es gibt eine Anzahl von Quartetten und Quintetten, welche die großartige modulatorische Begabung Spohrs ganze minent erweisen. Hier seien genannt in erster Linie das erste Rombergquartett und das G-dur-Quintett (in beiden auch prächtige enharmonische Verwechselungen!), ferner die ersten Sätze aus op. 58 Nr. 1, 65, 69, 82 Nr. 2, das Larghetto aus op. 106, das Scherzo aus op. 82 Nr. 3, die Finales von op. 30 und 84 Nr. 3, usw. — So viele Schönheiten auch der geistreichen Anwendung dieses Kunstmittels zu verdanken sind, so kann doch andererseits ein gewisses Uebermaß daran, welches Unruhe und Buntfleckigkeit hervorruft, nicht immer geleugnet werden. Solche Sätze sind z. B in op. 82 Nr. 1 und op 152 anzutreffen.

Wenden wir unseren Blick von den Einzelheiten ab, so ergibt die Betrachtung der allgemeinen harmonischen Behandlung ein ungemein reiches und fesselndes Bild „Das Uebermaß der harmonischen Lichter gibt seiner Musik den rechten romantischen Charakter"[2]). — Eine besondere Betonung erheischt noch der Umstand, daß in diesen Werken in harmonischem Betracht zahlreiche fruchtbare Keime aufgestapelt liegen, welche erst in den Schöpfungen der Hochromantik erblühen sollten. Von solchen proponistischen Details seien vor allem die Gesangsthemen der ersten Sätze von op. 58 Nr. 2 und 3 genannt, mit ihrer Hinneigung zur Tonart der oberen großen Terz und der diese Modulation so energisch (ganz „unspohrisch") unterstreichenden Baßführung, ferner den starken Anklang an Schumanns feinsinnige Harmonik im D-dur-Quartett, die Auflösung eines Dominantseptakkordes in den verminderten Septimenakkord und die anschließende Umdeutung des Basses zur Sekunde des Dominantseptimenakkords in op. 30, endlich den auf schwerem Taktteil eintretenden Nebenseptimenakkord (c b ges es) aus der Romanze des nachgelassenen Quartetts, op. 155[3]).

Als Rhythmiker beansprucht Spohr eine weit geringere Bedeutung. Die naive oder bewußte Freude am Rhythmus, wie sie z. B. aus den Werken Schuberts oder Beethovens überall hervorblitzt, und nicht selten den Rhythmus unter Verzicht auf melodischen Reiz zum absoluten Herrscher erhebt, ist Spohr nur in schwachem Maße eigen. Es findet sich bei ihm daher auch nur spärlich jene für Beethoven so characteristische geniale Ausnützung der Pausen. Was ihm vor allem fehlt, ist das Gefühl für Abwechselung in der rhythmischen Haltung. Viele seiner raschen Sätze, und fast alle langsamen leiden unter einer Monotonie des Rhythmus; namentlich in den Adagios wird der Genuß der schönen Melodien durch die auf weite Strecken sich hinziehende gleichmäßige Achtelbewegung des Basses empfindlich gestört. Neuland hat er in dieser Beziehung nie betreten.

Wandelt so auch der Rhythmus im allgemeinen auf konventionellen Bahnen, so sind doch andererseits die Fälle zahlreich genug, wo Spohr dieses wichtige Element mit Geschick und Feinheit zu handhaben weiß. So entstehen öfters durch Verkuppelung zweier verschieden rhythmisierter Themen interessante Komplikationen; manchmal zwängt er zweiteilige Motive in dreiteilige Taktrahmen, u. dergl. m. Eine besondere Vorliebe, welche er mit Weber und anderen Frühromantikern teilt, besitzt Spohr für fortlaufende punktierte Rhythmen, sie haben in sehr schnellem Zeitmaß übermütigen Charakter, in gemäßigtem einen ritterlichen Zug. Eine ganze Schar von Rondos ist auf solchen springenden Rhythmen aufgebaut. — Gleich Weber wendet Spohr die exotischen Tanzrhythmen, wie Bolero und Polonaise, sehr gern an. Die Aeußerung Wagners, in der „Jessonda" singe alles à la Polacca, ist ja hinreichend bekannt. Mag auch dieser Vorwurf für viele seiner Werke zutreffen, so kommen diese Rhythmen in den Quartetten doch nur ausnahmsweise vor. Polaccas, die alle mehr oder minder stark stilisiert, d. h. germanisiert sind, finden sich hauptsächlich in den um 1830 geschriebenen Werken, so in op. 82 Nr. 2, op. 83, op. 84 Nr. 3. Der Bolerorhythmus ist dem Rondo all' Espagnola (op. 58 Nr. 2) zu Grunde gelegt, außerdem durchzieht er das Scherzo des Quartetts op. 141. Einmal (in op. 30) hat auch der Mazurkarhythmus eine durchgehende Anwendung erlangt. Deutsche Tänze, wie Ländler, Walzer kommen häufig vor, namentlich in den Trios der Menuette (Scherzi), natürlich immer in veredelter Form. Auch die Vorliebe jenes kriegerischen Zeitalters für den Marsch spiegelt sich in den Quartetten wieder, besonders in denen der älteren Zeit,

[1]) Der erste Künstler, der ihm auf diesem Gebiete folgte, war Chopin; seine Werke, die allerdings erst erschienen, als Spohr's Individualität schon vollreif dastand, zeigen eine ebenso häufige, und weitaus geistvollere Verwendung dieses Kunstmittels.

[2]) W. H. Riehl, a. a. O.

[3]) Vgl. die bei den betr. Werken zitierten Notenbeispiele, sowie auch Nr. 67 u. 68.

wie leicht verständlich. Das Andante des Es-dur-Quartetts op. 15 Nr. 1 ist ein completter Marsch mit Trio; der erste Satz von Nr. 2 der gleichen Serie verwendet als Hauptthema eine marschartig rhythmisierte Melodie Auch sonst finden sich hie und da Marschrhythmen, so in den Frankfurter Quartetten, im Finale des dritten Doppelquartetts u. a. m. — Die später von Mendelssohn und Schumann als romantisches Element eifrig gepflegten Synkopen — als Vielheit, als durchgehende Rhythmen — treten bei Spohr erst so spät auf (im Adagio des 7. Quintetts und den posthumen Quartetten), daß der Verdacht einer Imitation naheliegt. Eine vereinzelte frühere Anwendung findet sich im Adagio des H-moll-Quintetts. Als rhythmischen Accent benützt Spohr die einzelne Synkope dagegen häufig; prächtige Beispiele dafür stehen im Finale von op. 29 Nr. 1. Offenbar nach dem Vorbild Beethovens, pflegt der Spohr der älteren Periode in ausgedehntem Maße die schlechten Taktteile durch ein sf zu accentuieren; namentlich die Rombergquartette sind mit entzückenden Feinheiten dieser Art garniert. In den mittleren und späteren Werken ist dieses Kunstmittel hingegen nur sehr selten angewandt — wie denn überhaupt im allgemeinen eine fortschreitende Vernachlässigung des Rhythmischen zu bemerken ist. Namentlich manche Adagios der Spätwerke leiden in dieser Beziehung an einer beispiellosen Rückgratlosigkeit.

In der Wahl der Taktarten zeigt sich mit zunehmenden Jahren eine steigende Vorliebe für die zusammengesetzten: $^6/_8$, $^9/_8$, $^{12}/_8$, $^6/_4$ (am häufigsten vorkommend), welche schon an und für sich zur Schwerfälligkeit neigen, namentlich im mäßigen oder langsamen Zeitmaß. Besonders auffällig ist die häufige Verwendung des $^3/_2$-Taktes; bei keinem anderen Komponisten ist eine derartige Bevorzugung dieser Taktart zu bemerken. Von dem einmal gewählten Takt geht Spohr im Verlaufe eines Satzes nur ungern ab; doch wird auch diese Regel von Ausnahmen durchbrochen. Sehr hübsch sind im Finalrondo des Rasumoffsky-Quartetts die beiden Themen durch ihre verschiedenen Rhythmen ($^6/_8$ und $^2/_4$) auseinandergehalten, und an den Lötstellen kunstvoll verbunden. Das Temperament schlummert indessen nicht immer unter der Oberfläche der gleichmäßigen, würdevoll-ruhigen Haltung, manchmal zerreißt es in ungestümem Drang die Fesseln der Taktart, so im ersten Satz des G-moll-Doppelquartetts, wo eine Steigerung aus dem $^6/_8$-Takt in den $^3/_4$-Takt übergeht, oder im Scherzo des Quintetts op. 106. Mehr dem Kunstverstand als dem Impuls der Gefühle entsprungen sind die Takt-Modificationen in dem Variationensatz von op. 58 Nr. 2, im Menuett von op. 58 Nr. 3 und im Adagio von op. 84 Nr. 3. Eine ganz eigenartige Stellung nimmt das Andante aus op. 82. Nr. 3 ein, mit seinem beständigen unregelmäßigen Wechsel zwischen $^4/_8$ und $^3/_8$ Takt. Die kleineren Gruppen, zu sieben Achteln, sind ein seltsames rhythmisches Gebilde, in den größeren metrischen Einheiten aber bleibt doch die zwei- oder vierzeitige Symmetrie gewahrt. Zu eigentlicher Polyrhythmik i. e. S., dem Nebeneinanderlaufen mehrerer deutlich hörbarer conträrer Rhythmen, kommt es nicht, allerdings, wie die „Weihe der Töne“ beweist, nicht aus Mangel an der dazu nötigen hohen Begabung.

Die Form wird von Spohr, wie bei allen seinen Werken, so auch in den Quartetten mit meisterlicher Vollendung gehandhabt. Die Ebenmäßigkeit der einzelnen Teile, die Klarheit und Durchsichtigkeit der Gliederung sind bewunderungswürdig. Ein feines Ohr errät sogleich, wenn ein Unterteil (innerhalb eines Satzes) zu Ende geht und eine neue Phase sich vorbereitet. Die Mittel, die diesen Eindruck erzielen, sind sehr verschieden. Oft bricht eine überleitende mehrtaktige Violinpassage den bisherigen Gedankengang ab; das Ende eines Hauptteils oder Satzes kündigt vielfach ein längerer Orgelpunkt des Basses an, auf dem sich die bewegteren Oberstimmen allmählich glätten.

In der Benutzung und Ausfüllung der Formen läßt Spohr, im Gegensatz zu Schubert, die größte Strenge walten. Hier ist er ganz und gar Klassiker, ja klassizistisch, indem er die Formen, wie sie von Mozart überkommen sind, blindlings beibehält, und von der ungleich freieren Formbehandlung Beethovens nicht viel wissen will. Sehr fühlbar wird diese Formenstrenge im sogenannten dritten Teil des Sonatensatzes. In der Mehrzahl der Fälle ist er eine getreue Kopie des ersten Teils, mit der von jeher geübten Transposition des zweiten Themas in die Haupttonart. Neubildungen, ungeahnte neue Lichter enthält der Teil sehr selten, sodaß die Repetition bei der durchschnittlichen großen Länge leicht ermüdend wirken kann, wenn das Material nicht besonders wertvoll ist. Die peinliche Innehaltung der überkommenen Formen hat Spohr den Vorwurf des Formalismus eingetragen, und nicht ganz mit Unrecht; denn bei seiner harmonisch so komplizierten Musik entsteht notwendig ein Widerspruch zwischen dem starren Rahmen und den in romantischem Ueberschwung sich ergießenden Gefühlen, wie sie in den in Sonatenform gehaltenen Sätzen meist den Inhalt bilden; in erhöhtem Maße, aus dem gleichen Grunde, bei den Adagios. In den anders gearteten Scherzos und Menuetten wird daher die Formenstrenge nicht so unangenehm empfunden. Die Meinung Chrysanders[1]), daß strenger Formalismus aus nicht zu starkem inneren Leben resultiere, trifft für einen erheblichen Teil der Quartette gewiß zu.

Die Zahl der Sätze folgt dem klassischen Muster, nur die brillanten Quartette und op. 15 Nr. 2, in welchem der langsame Satz aus besonderen Gründen eliminiert worden ist, sind dreisätzig. Die Stellung des Menuetts und des langsamen Satzes wechselt von Anfang an (schon die beiden ersten Quartette gehen hierin auseinander), ohne daß in den meisten Fällen ein besonderer Grund dafür ersichtlich wäre. Auch lassen die Skizzen erkennen, daß die ursprüngliche Placierung manchmal geändert worden ist. In den Quartetten der mittleren und späteren Zeit steht das Adagio fast immer an zweiter Stelle. — Mehrfach hat Spohr eine interessante Verschmelzung vorgenommen. In op. 4 Nr. 1 ist

---

[1]) a. a. O.

das Adagio als Einleitung zum Finale gearbeitet; beide Sätze benutzen außerdem einen Gedanken gemeinsam. Organischer ist die Vereinigung dieser Glieder in op. 58 Nr. 3; hier ist das Adagio so verkürzt, daß es selbständig nicht existieren könnte, später unterbricht es mehrfach den raschen Strom des Finales und wächst mit ihm zu einer höheren poetischen Einheit zusammen. Wieder anders ist die Verbindung der letzten beiden Sätze in op. 82 Nr. 3 gestaltet: der Gedanke der mäßig langen Andante-Einleitung wird zum Hauptthema des Allegros umgeformt, sodaß man dieses Quartett, ebenso wie das vorige, als dreisätzig bezeichnen kann, wenn man will. Ein Zeugnis für den künstlerischen Reichtum an Ideen und Formgestaltungsgabe ist die Anwendung einer abermalig geänderten Zusammenschweißung im Sextett. Hier treten Scherzo und Finale in wiederholter Verkettung zusammen, aber jedes behält seine eigene selbständige Bedeutung. Sie reichen sich die Hände mit einem gemeinsamen Anfangsintervall ihrer Hauptthemen. Eine originelle Verschmelzung, von der mir ein sonstiges Beispiel aus der älteren Litteratur nicht bekannt ist, findet sich in op. 58 Nr. 2. Hier wird das Scherzo (im $^3/_4$ Takt) als Variation zu dem vorhergehenden Andante ($^2/_4$) durchgeführt und von den übrigen Variationen umrahmt.

Die inneren Beziehungen zwischen den einzelnen Sätzen eines Quartetts sind meist locker; in den früheren finden sich manchmal gemeinsame Anklänge. Wenn die Kompositionen derselben Stilperiode angehören und in der Tonalität zusammenpassen, ließen sich einzelne Sätze in vielen Fällen ohne Schaden vertauschen. Es gibt aber auch Ausnahmen, wo ein unfaßbares, besonderes Fluidum das Werk von Anfang bis zu Ende durchströmt.

Die Verteilung der einzelnen Satzformen hält sich streng an die Regel; jedes viersätzige Quartett enthält einen ersten Satz in Sonatenschema, einen langsamen Satz in Lied- oder Variationenform, ein Menuett (Scherzo). Die Finales sind etwa zu gleichen Teilen entweder Rondos oder Sonatensätze, letztere überwiegen in den Spätwerken. Manchmal schwankt ihre Form zwischen den beiden Typen; meist fehlt ihnen dann zu einem richtigen Sonatensatz nur der Durchführungsteil, oder ihre erste Satzhälfte (Aufstellung der beiden Hauptthemengruppen) ist sonatenmäßig gebaut, wird dann aber in freier rondoartiger Manier fortgeführt. Derartige Mischformen enthalten in ihren Finales die Quartette op. 4 Nr. 1, 84 Nr. 3, 155, das 3. Doppelquartett und das Quintett op. 106. Eine ganz exceptionelle Form hat der Schlußsatz des Quartetts op. 30, er ist weder ein Sonatensatz noch ein Rondo, sondern mehr eine freie Phantasie. Eine langsamere Einleitung (Moderato) wechselt mit einem, zwei einander conträre Themen enthaltenden bewegten Teil (Vivace) ab und verschlingt sich mit ihm durch mehrfache, organisch sich entwickelnde Interkalationen zu einer unlösbaren Einheit.

Von diesen Anomalien abgesehen, ist die Form stets nach dem Schema durchgeführt, aber doch nicht ohne gewisse Abweichungen und Nuancen. Die Sonatensätze haben nicht immer, wie in der Regel, zwei Themen, manchmal sind es ihrer drei, in einigen Fällen ist es auch nur ein einziges Thema. Mit einem Thema begnügen sich die ersten Sätze der Quartette op. 58 Nr. 1, 82 Nr. 3, 84 Nr. 1 und 3, ferner der Quintette (mit Ausnahme des vierten und siebenten), der ersten beiden Doppelquartette, sowie die Finales aus op. 82 Nr. 1 und op. 155. Natürlich gehört ein starkes kontrapunktisches Vermögen dazu, aus so geringem Material einen ganzen Satz von der Spohrschen Länge zu erbauen. Der Komponist gewinnt die Gegenthemen in den Mollsätzen aus der Transposition nach Dur, in den Dursätzen durch Verschiebung des Ausdrucks nach der zarten oder elegischen Seite. Diese große Gruppe wird im übrigen genau so behandelt wie die „normale" mit zwei Themen; die einzelnen Unterteile heben sich gleich klar und scharf umrissen, wie dort, heraus und sind auf dieselbe Art mit einander verbunden. — Bei denjenigen Sätzen, in welchen drei Themen erkennbar sind, ändert sich die Struktur etwas. Oft ist eines von ihnen mehr indifferenter Natur, während die beiden andern gegensätzlich gestellt sind. Eine weitere Irregularität besteht in der Aufstellung der zwei Hauptthemen gleich im Anfang des Satzes; sie kommt in den Finalsätzen des Quintetts op. 33 Nr. 2 und der Quartette op. 58 Nr. 1 und 84 Nr. 3 vor.

Die Ueberleitung zwischen erster und zweiter Themengruppe ist bei den concertierenden Quartetten häufig mit Passagen der ersten Violine ausgefüllt; diejenige zur Schlußgruppe hat bei fast allen hier besprochenen Werken diesen Charakter, wenn gleich in der Spätperiode öfter eine Reduzierung auf wenige Takte vorgenommen wird. Desto üppiger blühen die Fiorituren in den früheren Werken; sie behalten nach Möglichkeit den thematischen Zusammenhang bei, wenn nicht in den Passagen selbst, so doch im Untergeflecht; doch gibt es auch, und nicht nur in den Quatuors brillants, Stellen genug, die völlig in der Luft schweben. Wie oben schon erwähnt, hat Spohr diese Manier der Ueberleitung zur Schlußgruppe von P. Rode übernommen, der sie ebenfalls regelmäßig und in derselben Art anwendet Das Figurenwerk der ersten Violine entwickelt sich aus einer Verzierung oder Verbrämung, welche das zweite Thema umspielt, wenn es in den Unterstimmen wiederholt wird; allmählich gehen die letzteren in reine Begleitformeln über, während die dadurch in den Mittelpunkt des Interesses gerückten Koloraturen der Primgeige den thematischen Grundstoff auf ihre Weise eine Weile lang fortzuführen trachten, aber bald Selbstzweck werden. Die Passagen schließen in $^9/_{10}$ aller Fälle mit einem (bis zu 10 Takten) langen cadenzierenden Triller; die Harmonisierung in den Nebenstimmen ist dabei auf einen bestimmten, sich lange gleichbleibenden Typus zugeschnitten (s. Notenbeispiel Nr. 4), der erst in den späteren Werken modifiziert wird.[1])

[1]) Hauptmann schreibt darüber (a. a. O., I, 229): „Ich weiß eigentlich außer Spohr keinen befreundeten Komponisten, der jedem seiner Sätze diese Perücke und Haarbeutel anhinge und sie so notwendig hält, als wenn sie mit zum Menschen gehörten von Natur."

Die Schlußgruppe sammelt dann wieder die Gedanken auf das erste Thema. Selten versteht es Spohr, dabei eine anziehende Neubildung aufzustellen. — Fast immer wird der erste Teil wiederholt; einer Reprise entbehren nur die ersten Sätze von op. 45 Nr. 3 und 58 Nr. 1, sowie das Finale aus op. 84 Nr. 3.

Der Durchführungsteil ist in der Regel nicht der gedankliche Schwerpunkt des Satzes. Meist bringt er schon dagewesene Zergliederungen des Themas in der Transposition nach entfernten Skalen, oder mit Figurationen verbrämt. Häufig genug fällt er sogar gegen den ersten Teil ab, besonders wenn sich das Thema nicht recht zerlegen läßt. Grundsätzlich wendet Spohr nämlich das Prinzip der thematischen Durchführung an, wie es Haydn zuerst ausgestaltet hatte; nur ausnahmsweise, als Notbehelf, dient ihm die sogen. „romantische" Art der Durchführung, ein Neben- und Durcheinanderstellen der Themen ohne Zerpflückung in ihre Bestandteile, wobei veränderte Harmonien und Tonalitäten, sowie reicher Aufputz und eventuell Kombination Ersatz bieten müssen. Solche romantischen Durchführungen finden sich z. B. in den ersten Sätzen von op. 45 Nr. 2, 132 (besonders schön) und 146, sowie im Finale des letztgenannten Quartetts. Auch der Durchführungsteil von op. 77 gehört hierher; er ist aber leer und nichtssagend. — Besonders schwache Durchführungen der gewöhnlichen Art enthalten noch das Quartett op. 82 Nr. 1, die Quintette Nr. 1 und 7, auch im ersten Doppelquartett ist dieser Teil des Vorhergegangenen nicht recht würdig. Gegen sie sticht eine stattliche Reihe prächtiger, geistig hochstehender Durchführungen ab, von denen die aus op. 29 Nr. 1 (1. und 4. Satz), sowie diejenigen der ersten Sätze von op. 33 Nr. 2, 74 Nr. 1, 84 Nr. 1, 136 mit Auszeichnung zu nennen sind. Hier feiert das immense Können des Meisters wahre Triumphe, und der Ausdruck schwingt sich vielfach zu geistiger Größe auf. Zwei Spätwerke bringen in der Durchführung ein neues Thema: das Sextett und das Quartett op. 152, eine Neuerung, welche Beethoven schon in der Eroica, also über vierzig Jahre vor dem Sextett, angewandt hatte. — In den ersten Sätzen der Quartette op. 68 und 157 fehlt die Durchführung ganz.

Der dritte Teil ist, wie schon gesagt, im allgemeinen eine getreue Wiederholung des ersten. In einer größeren Anzahl von Werken ist jedoch die erste Themengruppe starken Umbildungen unterworfen, wobei nicht selten schöne neue Effekte zu Tage kommen. Diese erstere Hälfte wird manchmal, wie im Finale des Doppelquartetts op. 65, ganz weggelassen. Die zweite Themengruppe mit ihren Anhängseln wird fast regelmäßig streng copiert. Eine starke Veränderung des ganzen Teils läßt sich im Finale von op. 82 Nr, 1 wahrnehmen; die posthumen Quartette nehmen — mangels einer Durchführung — eine gründliche Umstellung der Unterteile vor. Schließlich sei noch die in Mozarts Zeit häufige Gepflogenheit erwähnt, die Durchführung und den dritten Teil noch einmal zu repetieren. Spohr hat diese übermäßige Ausnutzung der Geduld des Hörers im ersten Satz des D-dur-Quartetts und im Finale von op. 29 Nr. 3 verlangt.

Die eigentliche Coda, die sich an den dritten Teil hängt, beschränkt sich oft auf wenige Takte, oder sie fällt ganz weg. Sehr breit ausgeführte Coden finden sich meist in Finalsätzen, so in op. 29 Nr. 1 (wohl die schönste von allen), von op. 45 Nr. 2 und 3, 82 Nr. 2, 84 Nr. 2, 87 und 91, außerdem in den Anfangssätzen von op. 45 Nr. 3 und 87. Manchmal enthalten sie noch einen besonders schönen Effekt, sei es in einer neuen Kombination der Themen, sei es in einer passenden Umbildung des Hauptthemas; in op. 74 Nr. 3 (1. Satz) präsentiert sich dort sogar ein nagelneuer Gedanke. In der Mehrzahl aber entbehren die Coden eines eigenen Reizpunktes; sie beschränken sich dann auf kompaktes Zusammenfassen des Materials oder effektvolle Passagen. Von den Frankfurter Quartetten an endigen sie (das gilt auch von den langsamen Sätzen und Scherzos) mit Vorliebe im Morendo.

In einigen Fällen geht den Sonatensätzen eine kürzere oder längere langsame Einleitung voraus. Das kurze Largo im Schlußsatz von op. 15 Nr. 2 hat keinerlei thematische Bedeutung; auch die schöne Introduktion des 3. Doppelquartetts ist ohne Beziehungen zum Hauptteil. In den Quartetten von op. 93 und 152 wird der thematische Grundstoff vor dem Allegro in langsamem Zeitmaß betrachtet. Interessant ist in op. 45 Nr. 3 die Wiederkehr der Adagio-Einleitung als Durchführungsteil im Allegro.

Die langsamen Sätze haben weit überwiegend die Liedform mit dem Schema A B A. Der mit B bezeichnete Teil ist meist eine Umkleidung des Hauptthemas mit reicherer Verzierung in Haupt- oder Nebenstimmen, manchmal auch eine selbständige Fortspinnung des Themas in bewegterem Character, aber ohne prägnante thematische Neubildungen. Nur die kleinere Hälfte der Werke hat stattdessen einen ausgeprägten Alternativsatz mit scharf sich abhebendem Rhythmus. Das Schema wird in den Quintetten, welche in allem größere Dimensionen verlangen, und in den Spätwerken meist zu A B A B A erweitert; bei den Adagios ohne eigentlichen Alternativsatz tritt damit als unausbleibliche Folge Monotonie ein. — Die Variationenform ist nur in fünf Werken angewendet worden: in den Quartetten op. 29 Nr. 1, 58 Nr. 2, 74 Nr. 2, dem E-moll-Doppelquartett und dem G-dur-Quintett, in den vielstimmigen Werken mit größerem Erfolg. Bezeichnend ist — im Gegensatz zu Beethoven — die Abkehr Spohrs von dieser Form in seinen Alterswerken. — Das Larghetto des ersten Doppelquartetts hat die Form eines Strophenliedes, mit verhältnismäßig geringen Abweichungen in den einzelnen Wiederholungen.

Die Scherzos und Menuette haben von Natur eine enge, festbegrenzte Form, welche wenig Abweichungen ermöglicht. Hin und wieder hat das Trio eine größere Länge als der Hauptsatz. Nach der Repetition des Hauptsatzes schließen die älteren Werke meistens ohne oder mit nur kurzer Coda; später ergeben sich in dieser Beziehung allerhand Modificationen. Die ausgedehnten Coden setzen sich aus Elementen entweder des Hauptsatzes oder des Trios zu-

sammen, manchmal bringen sie auch eine hübsche Zusammenziehung beider, so in op. 74 Nr. 3, 77, 91, 144. Auch Verkürzung sowie, nach entgegengesetztem Prinzip, reichere kontrapunktische Ausgestaltung des Dacapo-Teils kommen vor. Das E-moll-Quintett (op. 129) besitzt zwei Trios, welche sich außer ihrer veränderten Tonalität nicht wesentlich von einander unterscheiden. — Die Thematik des Hauptsatzes ist stets aus einem Grundkern entwickelt; nur in op 132 finden sich zwei gesonderte Themen. In den Trios schwankt der Gebrauch zwischen derivativem und originärem Material.

Wie die langsamen Sätze, so haben auch die Rondos selten einen streng gegensätzlichen Alternativsatz, meist halten die Nebenthemen die angeschlagene Stimmung fest und bereichern sie um allerhand Nuancen. Zu den Ausnahmen gehören die beiden ersten G-moll-Quartette und das B dur-Quartett. In der formellen Ausgestaltung und Gruppierung der Themen ist fast in jedem einzelnen Falle eine eigene Methode befolgt worden; die Gliederung richtet sich hauptsächlich nach dem Umstande, ob zwei, drei oder mehr Themen vorhanden sind. Nicht wenige Rondos nähern sich dabei dem Modus der Sonatenform, soweit er deren ersten Teil betrifft. Es giebt aber auch echte und rechte Rondos, die den für diese Kunstform charakteristischen Wechsel bunter Bilder mit einem stets wiederkehrenden Hauptkern zeigen. Solche Rondos sind außer den oben genannten z. B. in op. 58 Nr. 1 u. 2, 69, 74 Nr. 1 u. 2, 82 Nr. 2, 83, 84 Nr. 2 zu finden. — Wie bei den Adagios, so beschränkt sich auch hier eine Anzahl nicht auf die einmalige Abwicklung des Schemas; die zweite Hälfte dieser zweiteiligen Rondos begnügt sich dann mit Umstellungen des schon benützten Materials. Eine größere Coda wird nur vereinzelt angehängt, z. B. in op. 43, 45 Nr. 1, 58 Nr. 2.

Die Dimensionen aller Sätze sind in den Werken der mittleren Periode (etwa von den Frankfurter Quartetten ab) breit, und zwar häufig in einem an Weitschweifigkeit grenzenden Maße. Die früheren und die letzten Kompositionen zeigen knappere Formen.

Im Zusammenhang mit der Form steht auch das Verhältnis der Tonalität zwischen den Sätzen eines Werkes wie auch innerhalb ein und desselben Satzes. Bei der Wahl der Haupttonarten für die Mittelsätze verfährt Spohr nach freiem Gutdünken, aber er hält sich dabei meistens im Kreise der nächsten Verwandten auf; in mehreren Fällen zieht er dazu die Tonarten der großen Unterterz herbei, selten der großen und kleinen Oberterz. Dabei gebraucht er die Freiheit der enharmonischen Verwechselung ungeniert, so steht ein Satz des Es-dur-Quartetts op. 83 in H-dur = enharmonisch Ces dur. Unter den Werken mit Moll-Haupttonalität fällt das H-moll-Quartett op. 61 auf; ein darin vorkommender As-dur-Satz ist enharmonisch als Gis-dur aufzufassen, bleibt aber auch dann noch als einziges Beispiel der kleinen Unterterz (zu H-dur) merkwürdig. In drei Fällen führt im Anfang des Satzes erst eine Modulation zur Haupttonart. Z. B. op. 93 beginnt in E-dur, obwohl es in A-dur steht; in dem E-dur-Quartett op. 82 Nr. 1 tritt zunächst, sich stufenweise aufbauend, der C-dur-Akkord auf und leitet dann rasch zum Quartsextakkord der Haupttonart über. Originell beginnt das in A-dur stehende Finale des Quartetts op. 132 mit dem Dominantseptimenakkord über F als Baßton, erst im 5. Takte gelangt es zum Quartsextakkord über E. In der Tonalität der zweiten Themen oder Alternativsätze tritt Spohr aus dem engen Kreise heraus, den er für die Haupttonarten der Sätze gezogen hatte. Die Tonarten der großen und kleinen Ober- und Unterterzen kommen hier häufiger in Anwendung, zum Teil abermals unter enharmonischen Verwechselungen. Außerdem seien noch zwei merkwürdige Anomalien erwähnt: im 1. Satz von op. 83 steht das erste Thema in Es, das zweite in Des, also in der großen Untersekunde; im 1. Satz des E-dur-Quartetts op. 82 Nr. 1 tritt das zweite Thema in der kleinen Untersekunde auf. (In der Notierung der Viola und des Violoncells enharmonisch verwechselt mit der verminderten Prime.) Solche Freiheiten bleiben aber immer vereinzelte Ausnahmen.

Neben der Vollendung und plastischen Klarheit der Form ist auch die meisterliche Beherrschung der Satztechnik ein großer Vorzug der Spohr'schen Kammermusik. Seine Schreibweise ist überaus sorgfältig, gediegen und ursolide. Wie er auf harmonischem Gebiet nach Reichtum und Fülle trachtet, so findet sich auch in dieser Beziehung keine Stelle, die ohne Liebe und reifliches Sachdenken behandelt wäre. „Saloppheit" ist ihm ein unbekannter Begriff. Quinten- und Oktavenparallelen-Jäger werden bei Spohr nicht auf ihre Rechnung kommen. — Mit der reinlichen Schreibweise verbindet sich eine enorme kontrapunktische Geschicklichkeit; er ist unstreitig ein Kontrapunktiker ersten Ranges, wenngleich von vielen Seiten seine Fähigkeiten in dieser Hinsicht geschmälert worden sind.[1] Die hier besprochenen Werke enthalten fast auf jeder Partiturseite zahlreiche Beispiele seiner hohen Begabung für die kompositorische Technik. Glänzende Zeugnisse dafür sind, um nur einige zu nennen, die ersten Sätze des Doppelquartetts aus d-moll, des G-dur-Quintetts, des ersten Rombergquartetts. Alle Details seiner satztechnischen Künste hier aufzuzählen, ist unmöglich; die frappantesten, gelungensten Beispiele dafür sind bei der Besprechung der einzelnen Werke hervorgehoben worden, sodaß sich hier nur noch wenige zusammenfassende Bemerkungen erübrigen. Die strengeren kontrapunktischen Formen bleiben meist für die Finalsätze aufgespart; so ist das von op. 15 Nr. 2 eine einzige Fuge; in den Schlußsätzen von op. 4 Nr. 2, 30, 45 Nr. 1 und 58 Nr. 1, um nur einige zu nennen, finden sich ebenfalls complette Fugen oder doch längere Fugatos. Daneben ist auch eine Anzahl von Scherzis oder Menuetten im Hauptsatz fugenartig aufgebaut,

[1] Chrysander spricht sogar von „kontrapunktischer Verkommenheit"!

z. B. in op. 29 Nr. 3, 45 Nr. 3. Die Neigung zu fugierter Schreibweise läßt ebenso wie die Betätigung in der Variationenform in den vorgerückten Jahren nach. Spohrs Fugen sind glatt und ordentlich gebaut, sie sind durchaus vorzüglich gearbeitet, aber sie schwingen sich eigentlich nie zu der Vollendung und geistigen Concentration auf, die wir an den Meisterwerken dieser Gattung bewundern.[1]) Am imposantesten wirkt noch das Fugato aus dem ersten Frankfurter Quartett. Viel besser versteht sich Spohr auf imitatorische Kleinarbeit und kanonische Bildungen. Hierin leistet er Reiches und Vortreffliches. Besonders anziehende Kanons und Imitationen finden sich z. B. in den ersten Sätzen der op. 29 Nr. 2, 33 Nr. 2, 74 Nr. 1 und 3, im Adagio von op. 61 und 65, im Scherzo von op. 87, im Finale von op. 45 Nr. 1 etc. — Die Kunst der Zerlegung des Themas, das Hantieren mit den einzelnen Motiven, ihre Gegenüberstellung und Kombinierung, das Vermögen, ein Thema organisch zu entwickeln und es in vielerlei verschiedenen Gestalten vor uns erstehen zu lassen — das sind alles Dinge, in denen er sich von niemand übertreffen läßt. — Die satztechnische Geschicklichkeit ist Spohr gleichsam angeboren, sie findet sich schon bei seinen ersten Schöpfungen in hohem Grade entwickelt, und erreicht ihre höchste Stufe in den Werken der zweiten bis vierten Gruppe. In den 50er Jahren macht sich eine Minderung deutlich bemerkbar. Eine Eigentümlichkeit der Spätwerke ist die Vorliebe, zu Anfang des Satzes die Stichnoten des Themas in successiver Reihenfolge, vom Baß angefangen, zu bringen, so in op. 93, 141, 129, 136, 146; beim Quintett op. 144 umfaßt eine derartige Vorbereitung des Themas sogar acht Takte.

Zur Behandlung der Instrumente und dem daraus resultierenden Stil ist das Wichtigste schon in der gruppenweisen Zusammenstellung gesagt worden. Die Stimmführung ist anfangs durchsichtig und klar, später wird sie überladen, oft schwülstig. Das Passagenwerk ist auch da, wo es rein virtuosen Zwecken dient, nicht so ausschließlich auf das brillante Moment gestellt, wie beispielsweise in den Instrumentalcompositionen C. M. v. Webers, sondern es sucht sich, soweit dies möglich ist, dem thematischen Grundstoff anzupassen.

Unter den speziellen Kunstmitteln ist die Oktavenverdoppelung nicht gerade häufig angewandt, sie beschränkt sich meist auf die Violinen. Bratsche und Baß gehen nie in Oktaven. In den vielstimmigen Werken treten naturgemäß reichere Wechselbeziehungen ein, im Sextett wird z. B. das erste Vcello mit der Primgeige unisono geführt. Das Pizzicato, von dem Mozart in seinen Quartetten nur einen sehr spärlichen Gebrauch macht, ist bei Spohr ein häufigeres Reizmittel. Den modernen Effekt, es in der Oberstimme, bei der Melodieführung zu verwenden, kennt er zwar noch nicht, aber in den unteren Stimmen nutzt er das Mittel ergiebig aus; der kräftige Zupfton des Vcellos zumal ist oft mit bester Wirkung angebracht. Hin und wieder wird ein Gesang oder eine Tanzmelodie von dem Pizzicato der drei unteren Instrumente nach Art eines italienischen Guitarren-Orchesters oder einer Zither begleitet (so in op. 29 Nr. 3). Sehr fein wirkt — um noch einige der schönsten Effekte zu erwähnen — die geisterhafte Pizzicato-Begleitung bei der Wiederkehr der Adagio-Einleitung in op. 45 Nr. 3, oder die fortlaufend eingewebten abgerissenen Quintensprünge im Larghetto des vierten Doppelquartetts. Vom Flageolet ist Spohr kein großer Freund, ebensowenig in seinen Quartetten wie in seinen Violinkonzerten. Nur in dem „Pastorale" des 5. Quintetts tritt es massenhaft auf, sonst nur ganz vereinzelt, wie z. B. im Finale von op. 84 Nr. 3 oder im Sextett. Theoretisch betrachtet, ist die Anwendung dieses Kunstmittels in der Kammermusik zu verwerfen. Die auffallenden Pfeifentöne lenken das Ohr des Hörers von dem rein Geistigen, Immateriellen, das allein Gegenstand der Kammermusik sein soll, auf das Gebiet äußerlichen Sinnenkitzels.[2]) Die klassischen Meister des Quartettsatzes haben daher auch den Gebrauch des Flageolets durchweg abgelehnt. Spohr dagegen war im Innersten zu sehr Geigenvirtuose, so daß er es, trotz seiner ernst-gediegenen Musikauffassung, nicht verschmähte, gelegentlich auch mit Schellengeklingel zu prunken. Auf diese Weise ist die Hereinziehung des bravourösen Elements und auch des Flageolets zu erklären. — Der Gebrauch der Sordinen ist ausgeschlossen; es ist eigentlich merkwürdig, daß sich Spohr diesen schönen Effekt entgehen ließ, da ihn auch Mozart mehrmals angewendet hatte, z. B. in den langsamen Sätzen des G-moll-Quintetts und des Clarinettenquintetts. Vielleicht ist der Grund dafür der nämliche, der Spohr zum Gebrauch des Flageolets verlockt hat, denn der Dämpfer-Effekt kann nicht dazu dienen, die technischen Vorzüge des Spielers nach irgend einer Richtung hin in helleres Licht zu setzen.

Die Rolle, welche den einzelnen Instrumenten in den Quartetten zugewiesen ist, läßt sich nach den früheren Darlegungen hier mit wenigen Worten zusammenfassen. Die erste Violine ist, einige Ausnahmen abgerechnet, nicht primus inter pares, sondern der absolute Herrscher. Die Mittelstimmen treten im allgemeinen sehr zurück, namentlich die Sekundgeige; die Bratschen haben in den beiden ersten Quintetten nur wenig zu sagen, erlangen aber in den späteren eine zunehmende Wichtigkeit. Der erste Bratschist rivalisiert da nicht selten mit dem Primgeiger, im Anfangs-Satz des Sextetts drängt er ihn sogar vom ersten Platz zurück. Das Violoncello ist zwar in seiner normalen Region frei und vorzüglich verwendet, aber im allgemeinen ist die Cantilene in der Tenorlage stark vernachlässigt worden, namentlich in den Quintetten und dem Sextett. Nur die Quartette op. 74 machen eine Ausnahme, in ihnen erfordert die Bewältigung des Celloparts einen hohen Grad von Technik und Ton. Dasselbe gilt von den Doppelquartetten, so-

---

[1]) Eine Ausnahme bilden die meisten Fugen in seinen Oratorien.

[2]) Wohlberechtigt und von hoher künstlerischer Wirkung kann ihre Anwendung sein, wenn sie als Symbol einer außerordentlichen poetischen Idee auftreten. Ein berühmtes Beispiel dafür ist das im letzten Satze des Quartetts „Aus meinem Leben" von Smetana unvermutet einsetzende höchste Flageolet-E der 1. Violine, welches nach seiner eigenen Schilderung den hohen Ton bedeutet, den er nach dem plötzlichen Eintritt der Taubheit allein noch vernahm.

weit es den ersten Cellisten betrifft, der zweite rückt erst im letzten der Serie (op. 136) seinem Kollegen nahe. Ueberhaupt nehmen die Doppelquartette ihrer Natur nach in der Ausnützung der Instrumente eine besondere Stelle ein: in den ersten drei sind die Instrumente des ersten Tonkörpers vorzugsweise concertierend, die des zweiten sekundär, doch mit fortschreitender Selbständigkeit behandelt; im vierten sind sich beide im Rang nahezu gleich geworden.

Innerhalb der so gezogenen Grenzen verwendet Spohr die Instrumente mit Meisterschaft, als excellenter Geiger und genialer Musiker besitzt er eine tiefgründige Einsicht in ihr innerstes Wesen und nützt die einzelnen Register, Doppelgriffe, Kombinationen wie Vertauschung der natürlichen gegenseitigen Grenzen usw. mit feinem Klangsinn aus.

Stilistisch zerfallen die Werke in vier Hauptgruppen; außer den in der theoretischen Einleitung aufgestellten Haupttypen der gearbeiteten, concertanten und brillanten Quartette schiebt sich noch zwischen die beiden ersten Klassen eine Mischform, welche infolge der Ungleichartigkeit, die einzelnen Quartetten in ihren verschiedenen Sätzen anhaftet, als eigene Gruppe anerkannt werden muß. Wie schon betont, sind die einzelnen Gruppen nicht scharf abgegrenzt, sondern schillern an sich schon in verschiedenen Nuancen, und gehen unmerklich ineinander über. — Auf der einen Seite stehen zu äußerst die im reinen Kammerstil geschriebenen Werke, in welchen das virtuose Element völlig ausgeschaltet ist, und der führenden Stimme ein Uebergewicht nicht zukommt. Diesen Anforderungen entsprechen nur die Quartette op. 4 Nr. 2, 155 und 157. Ihnen sehr nahe stehen die Quartette op. 15 Nr. 1 und 2, 29 Nr. 1, 45 Nr. 1, 74 Nr. 2, 84 Nr. 2 und das Quintett op. 106; sie sind ebenfalls frei von concertanten Zutaten, eine Hegemonie der ersten Geige ist jedoch unverkennbar, indes hält sie sich durchweg noch in gewissermaßen natürlichen Grenzen. Nun folgt eine große Anzahl von solchen Werken, bei welchen diese Rücksicht teilweise durchbrochen ist, sodaß auf längere oder kürzere Strecken, aber immer nur auf kurze Zeit, das quartettmäßige Gefüge aufgehoben ist. Dieses Factum bezieht sich aber meist nur auf die ersten Sätze, genauer gesagt, deren stilistisch „wunden Punkt": die Ueberleitung zur Schlußgruppe. Werke, welche sich auf diesen Schönheitsfehler beschränken, sind die Quartette op. 29 Nr. 2, 74 Nr. 3, 141, 146, die Quintette op. 33 Nr. 2, 91, 129, 144 und das Sextett, auch die Doppelquartette gehören hierher, mit den Cautelen, welche diese Gattung erfordert. Alle bisher genannten schließen sich zur Gruppe der „gearbeiteten" Quartette zusammen.

Die zweite Gruppe umfaßt Werke, deren Stil aus heterogenen Elementen etwa zu gleichen Teilen gemischt ist. Die Ecksätze sind gewöhnlich concertierend, d. h. mit permanentem Ueberwiegen der ersten Geige, die Mittelsätze in strenger Manier geschrieben; bisweilen ist das Verhältnis auch umgekehrt gelagert. In diese Kategorie fallen die Quartette op. 27, 29 Nr. 3, 45 Nr. 2, 58 Nr. 1 und 2, 74 Nr. 1, 82 Nr. 3, 84 Nr. 1, 152 und das Es-dur-Quintett.

Zur dritten Gruppe zählen diejenigen Werke, in welchen das concertierende Element dominiert, teils in allen Sätzen, wie in op. 30, teils in ihrer Mehrzahl. Die Oberstimme ist, ob brillant geschrieben oder nicht, im Range emporgerückt, die übrigen Stimmen sind auf eine niedere Stufe herabgedrückt. Innerhalb der Gruppe existieren starke Schattierungen, von op. 58 Nr. 3, in welchen diese Eigenheiten gewissermaßen verschämt auftreten, bis zum op. 30, das teilweise die Quatuors brillants an concertmäßigem Bravourstil noch übertrifft. Das Quartett op. 4 Nr. 1 steht insofern isoliert, als seine Mittelstimmen von der thematischen Arbeit ausgeschlossen sind, was bei allen übrigen nicht zutrifft. Außer den soeben erwähnten drei Werken haben diesen concertierenden Charakter die Quartette op. 45 Nr. 3, 82 Nr. 1 und 2, 84 Nr. 3, 132 und das Hmoll-Quintett.

Am andern Ende der Reihe stehen die 6 Quatuors brillants, in welchen das concertierende Element zum Selbstzweck erhoben ist. In ihnen macht sich, parallel mit der Zeit laufend, eine Abschwächung dieses Prinzips bemerkbar. Während das älteste von ihnen, op. 11, die Nebenstimmen zur ödesten Begleitung degradiert, rücken diese später allmählich zu höherer Bedeutung auf, andererseits hat die Prinzipalstimme in den letzten Vertretern dieses Genres vieles von ihrem früheren Glanz eingebüßt.

Das Fazit dieser Betrachtung läuft also dahin hinaus, daß die Mehrzahl der besprochenen Werke aus dem Kammerstil heraustritt, und auch die übrigen nur zum kleineren Teil die strengen Anforderungen dieser Gattung erfüllen. Es ist das für die Gesamtbewertung ein ungünstiger Faktor; und es fragt sich nun, warum Spohr hierin die Spuren Mozarts und Beethovens, seiner ersten Vorbilder, verlassen hat. Darauf ist zu antworten: Spohr war in diesem Punkt ein Kind seiner Zeit; ihm dünkte recht, was den anderen großen componierenden Virtuosen auf der Violine billig war. Damals gehörte es zum guten Ton, außer in eigentlichen Violinconcerten auch in Quartetten zu brillieren, namentlich an Orten, wo ein Orchester nicht leicht zu haben war, in kleinen Städten oder in den Palais der Aristokratie. Diesem Bedürfnis folgend schrieben Rode, Romberg und kleinere Geister ihre Quatuors brillants, und Spohr folgte ihnen nach. Daneben pflegt er aber von Anfang an auch das gearbeitete Quartett, das Anspruch darauf macht, mit dem höchsten Maßstab gemessen zu werden. In seiner früheren Zeit gelingen ihm auch solche Werke; allein bezeichnenderweise ist schon das allererste nur s c h e i n b a r im strengen Stil geschrieben. In der Folgezeit, namentlich nach seiner Wiener Periode, kann Spohr der Versuchung, concertierende Passagen in den führenden Part einzuflechten, immer weniger widerstehen. Der Virtuose in ihm wird über den Musiker allmächtig, und verlockt ihn von dem mit einigen stilreinen Quartetten (siehe op. 29 Nr. 1) so verheißungsvoll beschrittenen Wege. Ohne daß er sich dessen recht bewußt geworden ist, wird ihm das Liebäugeln mit der Brillanz immer mehr zur Gewohnheit.

In den 30er Jahren macht sich allmählich eine Wendung zum Besseren bemerkbar. Die Serie der Quatuors brillants schließt er i. J. 1835 ab, aus verschiedenen Gründen: teils reiste er nicht mehr als concertierender Künstler, teils war die Sitte der Virtuosen, als Quartettspieler glänzen zu wollen, allmählich abgestorben, weil das langsame Durchdringen der Beethovenschen Meisterwerke die Allgemeinheit über den Mißbrauch, der mit der Kunstform getrieben war, aufgeklärt hatte. Auch mag Spohr wohl selbst die Erkenntnis gekommen sein, daß die betretene Bahn ein Irrweg war. So meint Riehl[1]): „Er fühlte wohl, daß ein „Soloquartett" eigentlich ein Widerspruch in sich ist, weil das Quartett eben nur vier gleichberechtigte Stimmen, folglich keine bevorzugte Solostimme kennt. Allein er verhüllte sorgsam diesen Widerspruch, indem er den drei begleitenden Stimmen im Reize fein ausgesonnener Modulationen zu ersetzen suchte, was sie an melodisch-kontrapunktischer Selbständigkeit zu Gunsten der Solostimme verloren." — Die nach 1835 geschriebenen Werke zeigen eine wesentliche Verminderung des virtuosen Elements, allerdings nie mehr bis zur völligen Befreiung, denn die Gewohnheit hatte sich schon zu tief eingewurzelt. Erst in den nachgelassenen Quartetten erfolgt eine radikale Säuberung von allen stilfremden Elementen; über die Beweggründe, die den greisen Meister zu dieser merkwürdigen Wandlung veranlaßten, lassen sich lediglich Vermutungen aufstellen.

Hatte Spohr so an der Scylla des Virtuosentums bedenklichen Schiffbruch gelitten, so vermied er doch andererseits die Gefahren, welche ihm von der Charybdis der Hinneigung zum Orchestralen drohten. Orchester-Effekte sind grundsätzlich ausgeschlossen, der Satz ist z. B. vom Tremolo vollständig gereinigt. Seine Kammermusik läßt kaum je die Frage offen, ob eine mehrfache Besetzung oder ein Untermalen mit den Mitteln des Orchesters ihr nicht besser zu statten käme. Die Erfindung der Themen, ihre Fortführung, die intime, dem Charakter der Streichinstrumente angepaßte Verästelung und Verzweigung des Materials treffen durchaus den kammermusikalischen Ton. Hieran kann die Ausnahme nichts ändern, daß der Meister in einigen seiner besten Sätze sich von der leidenschaftlichen Phantasie, von der Wucht, die die Themen unter dem Feueratem seines aufgerüttelten Temperaments angenommen haben, zu Steigerungen hinreißen läßt, welche, wie die Beethovenschen Rasumoffsky-Quartette, die klanglichen Grenzen allerdings zu sprengen drohen. Indessen möchte man dieser stilistischen Inkorrektheit gern noch öfter begegnen, wenn man für manchen schläfrigen Satz solche aus der Gluteſſe seiner Phantasie hervorgegangenen Meisterwerke eintauschen könnte, wie es die ersten Sätze der Quartette op. 74 Nr. 1 und 84 Nr. 1 sind.

Nachdem die Werke, welche den Gegenstand dieser Abhandlung bilden, nach allen Richtungen eingehend beleuchtet worden sind, können wir zu abschließenden Betrachtungen historischer und allgemeiner Natur und den sich daraus ergebenden Folgerungen übergehen.

Die Geschicke, die Spohrs Quartetten im einzelnen beschieden waren, ihre Aufführungen und ihre Aufnahme in der Oeffentlichkeit, sind uns schon bekannt; es erübrigt aber noch eine Darstellung dieser Dinge en bloc. Die Uraufführungen der Quartette fanden durchweg in den Soireen statt, welche Spohr während seines ganzen Lebens regelmäßig im engen, vertrauten Kreise veranstaltete. Nachrichten und Daten darüber sind, mit wenigen Ausnahmen, nicht erhalten geblieben. Im öffentlichen Konzertsaal fanden die Spohrschen Quartette zwar viel Beifall, aber nur wenige hielten sich länger in der Gunst des Publikums, und auch diese verschwanden nach Jahren vom Programm, sei es aus inneren Gründen, oder weil die Spieler ihre Schwierigkeiten scheuten. Soweit Nachrichten über öffentliche Quartettabende vorhanden sind, begegnet man schon von Anfang an der Trias Haydn-Mozart-Beethoven als dem ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht, um den herum ein Schwarm anderer Namen auftaucht, und nach einiger Zeit wieder verschwindet, um neuen Platz zu machen. Der Name Spohr erscheint häufig darunter, gewiß, aber doch nicht in dem Maße, wie er in anderen Kunstzweigen die zeitgenössische Production beherrscht, und wie man bei der allseitigen Verehrung, die er bis in die dreißiger Jahre hinein genießt, erwarten sollte. Weit häufiger wird dafür Onslow gepflegt, der einzige, der in jener Zeit an Zahl der Aufführungen den Klassikern nahekommt. Andere Namen, denen man in der Zeit von 1830 bis 1850 vorzugsweise begegnet, sind Cherubini, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Hummel, Kuhlau, Molique, Fesca, Litolff, und die heute so gut wie vergessenen kleineren Geister: C. W. Henning, Ed. Frank, Fl. Geyer, J. Weiß, R. Würst, Constantin Decker, Just, Seidel, C. Lührs, Wendt, Täglichsbeck, Stahlknecht, Wichmann u. a. Eine eigentliche Popularität scheinen Spohrs Quartette nie erlangt zu haben, woran vielleicht als Hauptgründe ihre vielfachen stilistischen Mängel, vor allem auch das geringe Entgegenkommen an den seichten Modegeschmack der Zeit, beteiligt sind. Am häufigsten werden die Quartette unseres Meisters in den dreißiger Jahren gespielt, auch noch zu Anfang der vierziger, von da ab beginnt ein langsames, bald sehr rasch werdendes Sinken in ihrer Aufführungsziffer. Das hängt mit der tragischen Wendung zusammen, die Spohr noch zu seinen Lebzeiten erfahren mußte. Er blieb innerlich auf dem geistigen Standpunkt der Epoche von 1810—1830 stehen; in ihren Anschauungen befangen, machte er die weitere Entwickelung der romantischen Musik, die sich mit den Namen Chopin-Schumann-Mendelssohn-Berlioz-Liszt-Wagner verknüpft, nicht mit, ja verhielt sich sogar gegen diese — mit Ausnahme des ihm verwandten

[1]) A. a. O.

Mendelssohn — im Grunde ablehnend. Der innere Abstand zwischen **seinem** Fühlen und dem der Umwelt ward allmählich zur klaffenden Discrepanz. Aus dem Neuerer und Revolutionär wurde, wie in der Geschichte des menschlichen Geistes so oft, ein konservativer Reaktionär. Doch ist dieses nur cum grano salis zu verstehen, denn Spohr blieb nicht bewußt und eigensinnig auf seinem Standpunkt stehen, sondern er bemühte sich vielmehr mit ernstem Streben, seinen Horizont zu erweitern und sich die Errungenschaften der jüngeren Generationen, soweit er sie mit seiner Kunstauffassung für vereinbar hielt, zu eigen zu machen, wie die eifrige Pflege der Programmusik und auch gelegentliche harmonische Neuerungen beweisen. Im ganzen blieb er doch in seiner alten Haut stecken, und im Verein mit der Tatsache, daß er seit 1840 etwa nur noch wenige bedeutende Werke schrieb, war dieser Umstand hinreichend, um die bisherige Verehrung allmählich in Voreingenommenheit, ja in blindes, seine historische Bedeutung unterschätzendes Vorurteil umzuwandeln. Dieses Geschick traf auch seine Quartette mit aller Härte, sodaß wir in den fünfziger Jahren nur noch selten einer Aufführung in den Musikzeitungen begegnen. Schon bevor Spohr die Augen schloß, waren fast alle seine kammermusikalischen Werke der Vergessenheit anheimgefallen, und nur die Doppelquartette hielten sich noch einige Dezennien mühsam am Leben. Heute gehört eine Aufführung zu den größten Raritäten.

Außer den verbürgten Aufführungen der einzelnen Werke sind in den Blättern noch zahlreiche Produktionen erwähnt, welche eine nähere Bezeichnung der vorgetragenen Stücke vermissen lassen; die Angabe der Tonart reicht in den meisten Fällen nicht aus, weil viele Quartette darnach allein nicht zu unterscheiden sind. Zur Vervollständigung der obigen Angaben, und um ein richtiges Bild von der Verbreitung der Spohrschen Quartette in den Konzertsälen zu gewinnen, seien hier Jahreszahlen und Ort dieser Aufführungen angegeben; Notizen über die Ausführenden, kritisierende Bemerkungen, genaues Datum — wenn diese Dinge angegeben sind — bleiben, als weniger interessierend, dabei fort.[1])

Altona: 1848.[2])

Berlin: 1833[3]); 1833/34[4]); 1834[5]); 1836[6]); 1842[7]); 1847[8]); 1850[9]).

Cassel: 1829[10]); 1840[11]); 1847[12]).

Breslau: 1839[13]).

Dresden: 1824 (zweimal); 1824/25[14]).

Halberstadt (Musikfest): 1833[15]).

Prag: 1833[16]); 1838 (zweimal)[17]); 1839[18]); 1840[19]); 1842 43[20]); 1843/44[21]): 1844/45[22]).

Prag war überhaupt eine Spohrstadt kat' exochen; wie eine Notiz der ‚N. Ztschr. f. M.' bezeugt: „In keiner Stadt vielleicht zählt Spohr so viele Verehrer als gerade in Prag. Die zahlreichen Klavierauszüge seiner Werke befinden sich in aller Pianisten Händen, in den musikal. Privatunterhaltungen ertönen stets seine Instrumental-Quartette und Lieder.“[23])

Paris: 1848[24]).

St. Petersburg: 1845[25]).

Quedlinburg (Musikfest): 1841[26]).

---

[1]) In diesem Zusammenhange gebe ich ein Verzeichnis derjenigen Zeitschriften, welche für die vorliegende Abhandlung eingesehen worden sind. Ueber das Jahr 1865 hinaus haben sich meine Nachforschungen in der Regel nicht erstreckt. — Allgem. Mus. Ztg., 1798—1848, 1863—65. — Musikal. Monatsschrift, Linz 1803. — Berlinische Musikal. Ztg., 1805—06. — Musikal. Ztg. f. d. österr. Staaten, 1812—13. — Wiener Musikal. Ztg., 1812—13. Allg. Wiener Musikal. Ztg., 1817—23. — Mnemosyne, 1817. — Leipziger Kunstblatt, 1818. — Allg. Ztg. f. M., Berlin 1820. — Allgem. Mus. Anzeiger, Frankfurt 1826—27. — Münchener Allg. Musikztg., 1827—28. — Ztg. f. Theater u. Musik, Berlin 1821. — Berliner Allg. Mus. Ztg., 1824—30. — Cäcilia, 1824—39. — Allgem. mus. Anz., Wien, 1829—40. — Iris im Gebiete der Tonkunst, 1830—41. — Schlesische Ztg. f. Musik, 1831—1833. — Berliner mus. Ztg., 1833. — Jahrbücher d. deutschen Nationalvereins für Musik u. ihre Wissenschaft, 1839—1842. — Allg. Wiener Mus. Ztg, 1845—46. — Musikal.-kritisches Repertorium, 1844—45. — Neue Zeitschr. f. Musik, 1834—60. — Signale f. d. mus. Welt, 1843—60. — Berliner Musikal. Ztg., 1844—47. — Süddeutsche Musikztg., 1849—60. — Philomusos, Sondershausen, 1849—50. — Rhein. Musikztg., 1850—59. — Echo, Berl. Musikztg., 1851—59. — Fliegende Bl. f. Musik, 1855—57. — Bl. f. Mus., Theater u. Kunst (Zellner), 1855—60. — Anregungen f. Kunst, Leben u. Wissenschaft, 1856—61. — Der Minnesänger, 1856—58. — Neue Berliner Musikztg., 1847—59. — Niederrhein. Musikztg. 1853.

[2]) Neue Berl. Mus. Ztg., 1848, Nr. 43. [3]) A. M. Z. 35, 821. [4]) N. Ztsch. f. M. 1, 136. [5]) A. M. Z. 36, 157. [6]) ib. 38, 847. [7]) ib. 44, 237. [8]) N. Berl. Mus. Ztg., 1847, Nr. 11. [9]) ib. 1850, Nr. 30. [10]) A. M. Ztg. 31, 380. [11]) ib. 42, 600. [12]) ib. 50, 22 u. N. Ztschr. f. M. 27, 287. [13]) A. M. Z. 41, 431. [14]) ib., Jg. 1826. [15]) ib., 35, 497. [16]) ib., 35, 351. [17]) ib., 40, 65 u. 277. [18]) ib., 41, 151. [19]) ib., 43, 68. [20]) ib. 45, 284. [21]) ib. 46, 95. [22]) ib. 47, 454. [23]) Bd. 8, S. 195. [24]) A. M. Z. 40, 91. [25]) ib. 47, 333. [26]) ib. 43, 684.

Straßburg: 1842 (zweimal)[1]).

Wien: 1840[2]); 1846[3]); 1849[4]); 1855/56[5]); 1859[6]). Hanslick berichtet, daß Jos. Hellmesberger in Wien von 1849 bis 1865 in 150 Quartettproduktionen 21 mal Spohr aufgeführt habe[7]).

Es ist kein Wunder bei dem Mangel an ausgedehnten, positiven Kenntnissen über Spohrs Quartette, wenn begründete Collectivurteile darüber nur in sehr beschränkter Anzahl existieren. Das ausführlichste steht in Grove's Dictionary und hat Paul David zum Verfasser. Es heißt da u. a. (in deutscher Uebersetzung): „Obwohl stille Lieblinge bei den Kunstfreunden der älteren Generation, sind sie mit einigen Ausnahmen den Musikern der Gegenwart völlig unbekannt." Als Grund gelten die heutigen strengen Anforderungen, die man an das Streichquartett stelle, und welchen der mangelhafte Stil der Spohrschen Quartette nicht entspreche. „Sogar diejenigen, welche Anspruch darauf machen, Quartette im eigentlichen Sinne des Worts zu sein, geben größtenteils fortwährend der ersten Violine eine unpassende Prominenz, welche mit dem wahren Quartettstil unvereinbar ist. Speziell die schnellen Sätze sind voll von glänzenden und reich verzierten Passagen für das führende Instrument, und die Finales sind nicht selten in einem antiquierten Rondostil (à la Polacca) geschrieben. Andererseits sind manche der langsamen Sätze von großer Schönheit, und insgesamt enthalten seine Quartette, trotz unleugbarer Schattenseiten, so viele feine und edle Musik, daß sie gewiß nicht die völlige Vernachlässigung verdienen, der sie anheimgefallen sind." Der Beurteiler hält die Quartette op. 27, op. 29, 1—3, sowie das 1. Doppelquartett für die besten; er sagt von ihnen: „sie gehören einer Periode an, wo Spohrs kompositorisches Vermögen voll entwickelt und seine Manieriertheit noch nicht so augenfällig war."

Mit diesem Urteil kann man im allgemeinen einverstanden sein, wenngleich der Verfasser die im reinen Stil gearbeiteten Quartette nicht zu kennen scheint. Ein anderer Mitarbeiter des Lexicons, Frederick Corder, spricht von der großen Schönheit der Quartette, tadelt aber die manierierte Harmonie. Wie in den meisten Kritiken seit 1840, so wird auch hier das Lob mit wenigen Worten abgetan, die Schwächen dagegen in breitester Weise behandelt.

Th. Helm[8]) kritisiert das Ueberwuchern der Formalismen in den Scherzis und Finalsätzen; vor allem beklagt auch er die stilistischen Entgleisungen. Er stellt op. 58 Nr. 1 und das Doppelquartett in D-moll[9]) am höchsten, ferner je ein Quartett in D-moll und G-dur, wobei es zweifelhaft bleibt, welche Werke er mit den letzteren meint.

Von älteren Beurteilungen ist eine Aeußerung H. Hirschbachs interessant, weil sie schon im Jahre 1843 den Spohrschen Quartetten Bedeutung abspricht[10]): „Spohr hat vieles in dem Fache geleistet; die genaue Kenntnis seines Instruments mußte ihm dabei zustatten kommen; dennoch haben seine Quartette kein besonderes Aufsehen erregt, und auch geschichtlich keine Bedeutung, so viel Originales und Gefühltes sie enthalten." Diese scharfe und ungerechte Beurteilung wurde allmählich die herrschende. Zunächst gewöhnte man sich seine Quartette langsam ab[11]), schließlich bekreuzigte man sich vor ihnen.

Wie das von keiner Sachkenntnis getrübte instinktive Vorurteil gegen Spohr und seine Quartette speziell in der Neuzeit immer weiter wuchert, dafür liefern die zahlreichen sogenannten „Musikgeschichten" oft tragikomische Beiträge. Ernsthaft zu rügen ist die oberflächliche Art, mit welcher R. Wassermann in einer angeblich wissenschaftlichen Arbeit[12]) seiner Kammermusik nur historisches Interesse zubilligt und sie künstlerisch in Bausch und Bogen für ungenießbar erklärt! Es fragt sich, ob solchen Beurteilern auch nur der zehnte Teil des Materials halbwegs bekannt war.

Auf andere Weise faßt H. Giehne in seiner schon erwähnten Schrift das Problem an; er erklärt das Verschwinden dieser Werke aus der Praxis lediglich mit ihrer immensen Schwierigkeit: „Der Instrumentalsolist als Violinspieler findet die Finger nicht schnell, den Bogenstrich hinwiederum nicht langsam genug, um sich auf das Meer der vor ihm auftürmenden Notenwellen ohne die Gefahr des Versinkens wagen zu können. Keiner aber fühlt sich durch die Wirkung des von den Musikern als „undankbar" bezeichneten Vortrags für den immerhin riskierten Einsatz seiner Künstlerehre hinlänglich belohnt; wo man so viel gewagt hat, wünscht man natürlich ein besseres Resultat, als das, im glücklichen Falle mit heiler Haut seinen Rückzug aus dem Kampf bewerkstelligt zu haben.

„Ist es dann noch ein Wunder, daß schon zu Spohrs Lebzeiten dessen zahlreiche Streichquartette förmlich bei den Violinspielern verschollen waren, daß selbst die Zöglinge Davids[13]) in Leipzig, wenn sie der Zucht ihres Meisters entlassen sind, nichts Eiligeres zu tun wissen, als die Spohrschen Konzerte im entferntesten Winkel zu verstecken, und daß die „vielen Tausende" deutscher Violinspieler schon vor dem Namen „Spohr" fliehen, als säße ihnen der Verfolger bereits auf dem Nacken?"

In diesen Aeußerungen ist ohne Zweifel viel Richtiges enthalten. Aber die Ursache der raschen Vergänglichkeit liegt weder in der Schwierigkeit, noch in den stilistischen Mängeln — denn es gibt ja vorzügliche Quartette, welche nichts oder nur wenig Virtuoses an sich haben und darum in beiderlei Beziehung zu Klagen keinen Anlaß geben. Viel-

[1]) A. M. Z. 44, 275 u. 45, 76. [2]) ib. 42, 377. [3]) ib. 49, 9. [4]) Neue Berl. Mus. Ztg., Jg. 1849 Nr. 16. [5]) N. Z. f. M., 44, 107. [6]) ib. 51, 87. [7]) Geschichte des Konzertwesens in Wien, S. 403. [8]) A. a. O.
[9]) Im Text ist das E-moll-Doppelquartett genannt; die beigefügte Bemerkung paßt jedoch nur für das in D-moll.
[10]) In dem Aufsatz „Zur Geschichte des Quartetts", N. Ztschr. f. M., Bd. 18 S. 89 ff.
[11]) So schreibt i. J. 1845 ein Anonymus aus Magdeburg inbezug auf die Quartette: „Spohr gefällt, darf aber nicht zu oft kommen". (N. Ztschr. f. M., 22, 212).
[12]) „L. Sp. als Opernkomponist", Diss. Rostock 1909. [13]) Bekanntlich einer der bedeutendsten Schüler Spohrs.

mehr hängt diese Erscheinung im wesentlichen mit den vielverwickelten Gründen zusammen, welche die Spohrsche Musik überhaupt so schnell dem Vergessenwerden überlieferten.

Wenn wir nun heute die lange Reihe der Quartette und Quintette noch einmal überblicken, um zu einem möglichst objektiv gefällten abschließenden Urteil zu kommen, so ist ein Konflikt widerstreitender Empfindungen die nächste Folge. Ohne Frage ist die bedauerliche Stilverwirrung der größte Mangel, der ihnen anhaftet. Fernerhin wird eine klare Meinung erschwert durch die starke Ungleichwertigkeit der einzelnen Nummern; es sind Werke darunter, die geradezu Offenbarungen eines großen Kunstgenies sind, und andere wiederum, welche die mangelnde Inspiration durch gewandte Routine nur mühsam cachieren können. Ein fast noch bedenklicheres, und für das Weiterleben der Werke recht hinderliches Moment besteht darin, daß auch einzelne Quartette in sich erlesene Juwelen und taubes Gestein vereinigen; so wird z. B. in op. 74 Nr. 1 ein solches Kleinod wie der erste Satz mit drei relativ wertlosen Stücken zusammengefaßt. Ein nicht geringer Prozentsatz läßt die wünschenswerte Homogenität vermissen.

Wenn man die Werke untereinander und nach ihren Gattungen geordnet, auf ihren Wert abschätzt, so zeigt sich, daß das Beste in den Quartetten der Zeit von 1813—1830, sowie in den Doppelquartetten Nr. 1, 3 und 4 enthalten ist. Unter den Quartetten haben namentlich op. 29 Nr. 1, op. 58 Nr. 1, op. 74 Nr. 3 nach meinem Urteil den Anspruch auf höchste Bewertung; eine große Anzahl anderer Werke steht diesen wenig nach; außerdem darf man nicht vergessen, daß in manchen, im ganzen schwächeren Quartetten vereinzelte Sätze von eminenter Schönheit und Bedeutung vorkommen. Die Quintette stehen im allgemeinen auf einer weniger hohen Stufe als die Quartette; auch das beste von ihnen, op. 69, erreicht an Wert die besten Quartette nicht; die späteren sind mäßige oder direkt schwache Leistungen. Das Sextett hält sich auf einer sehr achtbaren Höhe.

Allein die Sachen, welche Spohr für die Violine geschrieben hat, seine Konzerte und Duette, haben ihn, von gelegentlichen spärlichen Aufführungen der ‚Jessonda' abgesehen — bis heute überlebt; sie werden auch wohl noch auf lange hinaus unzerstörbar sein. Nun sind ja auch die Quartette, wenigstens bei Spohr, in wesentlichem Maße Kompositionen für die Violine, allerdings — mit den Konzerten verglichen — unter Vertiefung des Inhalts und Veredelung der Form. Beim Anfang meiner Arbeit vermutete ich daher schon, daß diesen Werken eine große Bedeutung, ein Ehrenplatz im Schaffen des Meisters zukommen müßte. Und in der Tat hat sich diese Annahme als richtig erwiesen. Wenn man die weniger gelungenen, seiner Muse schwer abgerungenen Arbeiten bei Seite legt und sich an die Meisterwerke unter ihnen hält, und diese mit seinen besten Opern, Symphonien usw. auf ihren musikalischen Wert vergleicht, so rücken diese sogleich in die erste Reihe mit dem ‚Faust', der ‚Jessonda', der 3., 4. und 5. Symphonie ein. Ich möchte sogar noch weiter gehen und behaupten — was einstweilen, bei der mangelnden Kenntnis sämtlicher Spohrschen Werke ein Wagnis ist —, daß ein Verlassen des bekannten engumschriebenen Horizontes, wie es beispielsweise in einigen Doppelquartetten geschieht, ein Zug ins Weite und Hochbedeutende, wie in den Ecksätzen von op. 29 Nr. 1, ein Feuerstrom hinreißenden, echten Temperaments, wie er die Anfangssätze von op. 74 Nr. 1 und op. 84 Nr. 1 durchglüht — ein Analogon in den übrigen Werken Spohrs nicht so leicht finden. Hier wächst der Meister an Tiefe und Größe des Ausdrucks, an geistig-seelischer Spannkraft in Beethovensche Sphären hinein. Und dann: welch ein reicher Kranz von wundervollen langsamen Sätzen schlummert in diesen Werken, jetzt vom Staube der Bibliotheken überdeckt, wie köstlich tummelt sich in manchem Scherzo oder Rondo ein lebensvoller Humor, der oft zugleich weint und lacht.

So gebührt also in Spohrs Gesamtschaffen den Quartetten ein hoher Rang, und darum verdienen sie auch in der Geschichte der Kammermusik einen ehrenvollen Platz neben einem Schubert, Schumann und Mendelssohn. Er hat zwar die Form des Quartetts nicht über Beethoven hinaus entwickelt, und kann sich, was geistige Tiefe und Bedeutsamkeit anlangt, im allgemeinen mit jenem nicht messen. Aber mit Unrecht ist seinen Quartetten ein ephemerer Charakter zugesprochen worden. Die besten unter ihnen gehören, namentlich soweit sie stilistisch keinen Anstoß bieten, unstreitig zu den bedeutsamsten Hervorbringungen der Kammer-Litteratur; rein musikalisch genommen, bilden sie einen äußerst wertvollen Niederschlag der Frühromantik. Es ist darum Zeit, die langen verkannten Werke von der dicken Schicht des Vorurteils und der Unkenntnis zu befreien und mit ihrem Glanz von neuem die musikalische Welt zu erfreuen. — Außerdem bleibt Spohr noch das nicht geringe Verdienst, das Doppelquartett geschaffen zu haben, eine anziehende Kunstform, welche schwerlich schon für immer abgestorben ist.

Inwiefern sich bei Spohr die Einflüsse seiner Vorgänger auf dem Gebiet der Kammermusik geltend gemacht haben, ist schon im einzelnen nachgewiesen worden. Hier erübrigen noch einige Bemerkungen über sein Verhältnis zu Mozart und zu Beethoven. Mozart, als dessen Schüler er sich zu bezeichnen pflegte, war vor allen andern sein Vorbild in der Quartettkomposition. Ein von Wasielewski erzähltes Vorkommnis [1]) illustriert diese Tatsache besser als viele Worte: „Spohr wurde einstmals von einem Kunstbeflissenen um Rat in Sachen der Komposition angegangen. Statt jeder eingehenden Antwort holte er die Partitur eines Mozart'schen Streichquartetts herbei und fügte hinzu: „Was ich weiß und kann, habe ich hieraus gelernt."" — Neuerdings ist noch ein Beitrag hierzu durch Rich. Wagner bekannt

[1]) Südd. Musikztg. IX, Nr. 4, 5

geworden[1]), welcher bei der Schilderung seiner Zusammenkunft mit dem Casseler Altmeister (i. J. 1836) schreibt: „Ein großer, stattlicher Mann mit vornehmem Ausdruck, von ernstem gemäßigtem Temperament, welcher den Kern seiner Bildung sowohl wie seiner Entfremdung gegen die neuere Musik mir in rührender, fast entschuldigender Weise darin zu erkennen gab, daß er seinen ersten, für sein ganzes Leben entscheidenden Eindruck im zartesten Jünglingsalter durch die damals eben neue „Zauberflöte“ Mozarts bekommen habe.“ — Daher ist es kein Wunder, wenn in den älteren Quartetten Spohrs sich Mozartismen auf Schritt und Tritt nachweisen lassen, die nicht selten in direkte Reminiscenzen ausarten. Entfernte Anklänge an Mozart aber bleiben bis zuletzt.

Neben den Mozartschen waren vor allem die sechs ersten Quartette Beethovens seine Lieblinge, wie wir von ihm selbst wissen. Der Einfluß dieses Meisters war aber doch weit schwächer, und die neuartigen Anregungen, welche Beethovens Werke dem Jüngeren boten, benützte dieser nur sehr vorsichtig und zurückhaltend. Die ablehnende Haltung, die er dessen späteren Werken, ja sogar schon den Schöpfungen der zweiten Periode entgegenbrachte, ist bekannt genug. An der 5. Symphonie vermißte er, wie er in seiner Biographie schreibt, Einheit und Würde. Daß er aber manchmal geneigt war, sein Urteil noch schärfer zu formulieren, zeigt eine Bemerkung in seinem (nicht veröffentlichten) Tagebuch über die Reise im J. 1815, gelegentlich einer Aufführung dieser Symphonie in München: „Die 5. Symphonie von Beethoven ennuyierte wieder einmal das Publikum.“ Dieser Satz ist dann wieder von seiner Hand durchstrichen, ein Zeichen, wie Bewunderung und Abneigung in ihm kämpften für den Mann, dessen Größe er zwar Tribut zollen mußte, von dem er aber vielleicht instinktiv ahnte, daß er der Sonne gleiche, deren Strahlen den Schein der Sterne verdunkeln, und daß der Sturmhauch des Beethovenschen Geistes mit so vielen kleineren Lichtern auch das seine einst zum Verlöschen bringen werde.

Für die Beurteilung des Einflusses, den andere frühere oder gleichzeitige Quartettkomponisten auf Spohrs Schaffen ausgeübt haben mögen, bildet einen wertvollen Fingerzeig das Verzeichnis des Bestands an Quartetten, welcher sich nach Angabe des schon erwähnten Katalogs von 1860 in Spohrs musikalischer Bibliothek befand. Der Meister besaß darnach Quartette folgender Komponisten (die Anzahl ist in Klammern beigefügt): Mozart (5), Cherubini (2), Krommer (9), Danzi (3), Rode (4), Romberg (25, also sämtliche gedruckten Qu.!), Fesca (3), Mayseder (1), Fr. Schneider (1), Speier (2), Mendelssohn (4); Quintette: Mozart (2) F-dur (sic!), g-moll), Onslow (12), Mendelssohn op. 18 (in A).

Auf die Folgeentwickelung des Quartetts hat Spohr einen unmittelbaren Einfluß wohl kaum gehabt, da, neben den Klassikern, Mendelssohn und Schumann ihn bald völlig verdrängten. Wenn also auch die Fäden, welche sich von seinen Kammermusikwerken in die Zukunft ziehen, dem oberflächlichen Blick kaum sichtbar sind, so sind sie doch nichtsdestoweniger vorhanden; manche harmonische Eigenheiten, die sich in den Werken der Jüngeren wiederfinden, wären ohne ihn nicht denkbar. So hat Spohr in der Geschichte des Quartetts die Bedeutung eines wichtigen, nicht übergehbaren Verbindungsgliedes zwischen den Klassikern und der mittleren Romantik.

Angesichts des großen Wertes, welcher den Meisterschöpfungen Spohrs auf diesem Gebiete zukommt, ist eine Wiederbelebung wünschenswert, und es fragt sich, bei welchen Werken der Hebel dazu anzusetzen ist. Nach meiner Meinung müssen für eine Auswahl — neben der objektiven Qualität — zwei Gesichtspunkte beachtet werden: einmal möge man diejenigen Kompositionen ausschalten, welche stilistisch zu weit von der Norm abweichen; zweitens gilt es dabei, das fast unausrottbare Vorurteil gegen Spohr zu brechen, als habe er nur sanfte, elegische Musik schreiben können. Wenn nach diesen Prinzipien verfahren würde, ließe sich ein Umschwung in der Bewertung des Meisters am ehesten erhoffen. Gerade aus diesem Grunde sind die Quartette der früheren Zeit mit ihrem frischen, kraftvollen Ton besonders zur Auferstehung geeignet; in erster Linie op. 29 Nr. 1, in zweiter Nr. 3 derselben Serie, die Quartette op. 15 sowie das G-dur-Quintett. Aus der Frankfurter und Casseler Zeit würden sich vornehmlich dafür eignen die Quartette op. 58 Nr. 1 und 74 Nr. 3, sowie das erste Doppelquartett; daneben op. 45 Nr. 1 und 2, 74 Nr. 1 und 2, 82 Nr. 2, 84 Nr. 1 und 2, das H-moll-Quintett und die beiden letzten Doppelquartette. Bei der immerhin vorhandenen Gleichförmigkeit müßte sich das Programm natürlich auf eine Nummer von Spohr zu beschränken wissen. Ein wesentliches Erfordernis für die Erziehung einer vollen Wirkung besteht darin, daß das Tempo ein nicht zu schleppendes sei, wozu allerdings die Eigenart der Musik leicht verleitet. Spohr hat oft darüber geklagt[2]), daß ihm der Vortrag seiner Kompositionen durch schleppendes Zeitmaß verdorben worden sei. Als erste Nummer auf dem Programm — vor Beethoven —, und von tüchtigen Spielern executiert, die sich in die Eigentümlichkeiten des Spohrschen Stils gut eingelebt haben, würde uns eins der besten Kammerwerke Spohrs häufig mehr zu sagen haben als ein bis zum Ueberdruß gespieltes und bekanntes Werk eines älteren Meisters, oder manches fragwürdige Produkt der Neuzeit.

Die vorliegende Abhandlung soll nicht nur den Zweck haben, die Kenntnis über einen umfangreichen Zweig der Tätigkeit Spohrs zu fördern; sie will auch das Interesse an einem bedeutenden Künstler wiederbeleben, der zu Unrecht der Vergessenheit anheimgefallen ist. Vielleicht ist es einmal den vorzüglicheren unter den Kammerwerken beschieden, das herrschende Vorurteil gegen Spohr zu brechen. Seine Vokalwerke leiden unter dem allseitig anerkannten Mangel an sangbarer Führung der Stimmen; die Oratorien gehören trotz wundervoller Einzelzüge ihrer großen Monotonie wegen sowieso nicht zu seinen besseren Leistungen und sind wohl mit Recht verschollen; seine Opern bieten zwar

---

[1]) Mein Leben, S. 399. [2]) II, 396.

ein eminentes historisches Interesse, namentlich auch der zahlreichen Beziehungen wegen, welche von ihnen zu Wagner herüberführen (besonders lehrreich sind hierfür die „Kreuzfahrer"), — allein sie kranken, abgesehen von den meist unmöglichen Librettis, an dem mangelnden dramatischen Nerv, sie haben kein rechtes Theaterblut. Daher wäre es meiner Meinung nach die Pflicht unserer großen Gesellschaften und Institute, welche die Heiligtümer der vaterländischen Kunst zu schützen und zu pflegen haben, in erster Linie den Instrumentalkompositionen Spohrs ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Von seinen Symphonien verdienen es namentlich die vierte („Weihe der Töne"), als eine der ältesten Programmsymphonien, und vor allem die fünfte recht wohl, gelegentlich aufgeführt zu werden; wenn sie sorgsam und mit liebevollem Verständnis einstudiert werden, sind sie großer Wirkung auch heute noch sicher. Die Kammermusik Spohrs aber bietet wohl noch günstigere Anknüpfungspunkte, das Schaffen eines großen Meisters für die Zukunft wieder fruchtbar zu machen; denn ihr äußerer Rahmen kann nicht veralten, wie die Instrumentation der Symphonien, in welchem Punkt Spohr nicht besonders intuitiv begabt war. Seine schönsten Quartette und Doppelquartette sind deshalb wohl der geeignetste Boden, um die Nachwelt zur lebendigen Bewunderung eines Mannes zu erziehen, dem Richard Wagner [1]) nachgerufen hat: „Mich gemahnt es kummervoll, wie nun der letzte aus der Reihe jener edlen, ernsten Musiker von uns ging, deren Jugend noch von der strahlenden Sonne Mozart's unmittelbar beleuchtet wurde, mit rührender Treue das empfangene Licht, wie Vestalinnen die ihnen anvertraute reine Flamme, pflegten und gegen alle Stürme und Winde des Lebens auf keuschem Herde bewahrten. Dies schöne Amt erhielt den Menschen rein und edel, und wenn es gilt, mit einem Zuge das zu bezeichnen, was aus Spohr so unerlöschlich eindrucksvoll zu mir sprach, so nenne ich es, wenn ich sage: er war ein ernster, redlicher Meister seiner Kunst; der Haft seines Lebens war: Glaube an seine Kunst, und seine tiefste Erquickung sproß aus der Kraft dieses Glaubens. — — Ehre unserem Spohr: Verehrung seinem Andenken! Treue Pflege seinem edlen Beispiele! —"

[1]) Ges. Schriften, V. 106.

Berichtigungen:

S. 15, Abs. 5, Z. 2 v. o.: lies [3]) statt [4]). — S. 16, Z. 13 v. o.: lies „Capuzzi" statt „Capazzi". — S. 17, Abs. 3, letzte Zeile: lies Nr. 101, 102 statt Nr. 104, 105. — S. 21, Abs. 2, Zeile 1: lies $^2/_2$ C-dur statt $^2/_2$ -dur. — S. 67, Anm. [1]): 32, 254 statt 32, 244. — S. 110, Abs. 4, Z. 4 v. o.: einzuschalten zwischen den Worten „das" und „Thema": „zweite". — S. 111 Anm. [1]): lies „1847" statt „1842". — S. 111, Anm. [3]): lies „213" statt „313". — S. 122, Z. 3 v. o.: lies „68" statt „58". — S. 132, Anm. [3]): lies „65 und 66" statt „67 und 68". — S. 136 letzter Abs., Z. 4 v. o.: lies „Nachdenken" statt „Sachdenken".

Tabellarische Uebersicht.

I. Quartette.

1) op. 4 Nr. 1 C-dur
2) op. 4 Nr. 2 G-moll } (1807)
3) Qu. brill. op. 11 D-moll
4) op. 15 Nr. 1. Es-dur } (1808)
5) op. 15 Nr. 2. D-dur
6) op. 27. G-moll (1812).
7) op. 29 Nr. 1. Esdur (1814)
8) op. 29 Nr. 2 C-dur. (1815)
9) op. 29 Nr. 3. F-moll (1813)
10) op. 30 A-dur (1814)
11) Qu. brill. op. 43. E-dur (1817)
12) op. 45 Nr. 1. C-dur
13) op 45 Nr. 2. E-moll } (1818)
14) op. 45 Nr. 3 F-moll
15) Qu brill. op. 61. H-moll (1819)
16) op. 58 Nr. 1 Es-dur } (1821)
17) op. 58 Nr. 2 A-moll
18) op. 58 Nr. 3 G-dur (1822)
19) Qu. brill op. 68. A-dur (1823)
20) op. 74 Nr. 1. A-moll
21) op. 74 Nr. 2. B-dur } (1826)
22) op. 74 Nr. 3. D-moll
23) op. 82 Nr. 1. E-dur } (1828)
24) op. 82 Nr. 2. G-dur
25) op. 82 Nr. 3. A-moll } (1829)
26) Qu. brill. op. 83 Es-dur
27) op. 84 Nr. 1. D-moll (1831)
28) op. 84 Nr. 2. As-dur } (1832)
29) op. 84 Nr. 3. H-moll
30) Qu. brill op. 93. A-dur (1835)
31) op. 132 A-dur (1846)
32) op. 141. C-dur (1849)
33) op. 146. G-dur (1851)
34) op. 152. Es-dur (1855)
35) op. posth. [155] (1856)
36) op. posth. [157] (1857)

II. Doppelquartette.

1) op. 65. D-moll (1823)
2) op. 77. Es-dur (1827)
3) op. 87. E-moll (1832-33)
4) op. 136. G-moll (1847)

III. Quintette.

1) op. 33 Nr. 1. Es-dur (1813)
2) op. 33 Nr. 2. G-dur (1814)
3) op. 69. H-moll (1826)
4) op. 91. A-moll 1833-34)
5) op. 106. G-moll (1838)
6) op. 129. Emoll 1845)
7) op. 144. G-moll (1850)

IV. Sextett.

1) op. 140. C-dur (1848)

Lebenslauf.

Ich, Hans Glenewinkel, bin am 15. September 1880 zu Osternburg (Oldenburg) als Sohn des Buchdruckereibesitzers Georg Glenewinkel geboren. Nach Absolvierung des Gymnasiums zu Oldenburg (1899) widmete ich mich zunächst vorwiegend juristischen Studien, ging aber später zum Musikstudium über, welchem ich teils an den K. Konservatorien zu München und Leipzig, teils privatim oblag. Nach längerer praktischer Musikausübung bezog ich im Sommer 1910 die Universität München zum Studium der Musikwissenschaft (Nebenfächer: Kunstwissenschaft, Nationalökonomie) und hörte Vorlesungen bei den Herren Professoren Dr. Dr. Sandberger, Kroyer, Riehl, Voll, Wölfflin, Brentano. Diesen meinen Lehrern, vornehmlich den beiden Erstgenannten, fühle ich mich für ihre reichen Anregungen und ihre warmherzige Förderung meiner Studien zu großem Danke verpflichtet.

Druck von
C. J. Georg Glenewinkel
Nienburg (Weser).